

"Evocación de la aparición de Lenin" del español Salvador Dalí (Museo de Arte Moderno, París). Dentro de la tendencia surrealista de la pintura del siglo XX, Dalí ha preferido la paranoia y el delirio en la plasmación de sus obras.

El arte y la literatura contemporáneos

por M.^a L. BORRÀS y L. IZQUIERDO

En el campo de la plástica, uno de los rasgos dominantes de este siglo, y posiblemente el más desorientador, es la diversidad de tendencias y su rápida, casi vertiginosa, sucesión. Se ha dicho que el arte contemporáneo está empeñado en imposible carrera de "ismos" que le lleva a una autodestrucción. Y suele añadirse que las causas de esta carrera, perdida de antemano, se hallan en los mismos artistas, "que ya no saben qué

hacer", o bien en el mercantilismo, que ha convertido la obra de arte en mero producto de consumo, de modo que, impulsada por galerías y comerciantes, sigue una moda a tenor de la voracidad de un mercado.

Nos parece que las cosas ocurren de muy distinta manera. Uno de los problemas más debatidos del arte contemporáneo es ese Arte con mayúscula, concebido a modo de entidad mítica hacia la cual tienden los artistas,



Cuadro de Picasso llamado "Les demoiselles d'Arignon" (Museo de Arte Moderno, Nueva York), obra que representó el primer paso hacia el cubismo y que puede considerarse como el punto de partida del arte de nuestro siglo.

sin lograr jamás poseerlo por entero. Esta búsqueda de un arte inalcanzable, semejante a la búsqueda del Santo Graal, es evidentemente poética. Pero el artista del siglo XX ha descubierto ya que ese personaje sublimizado y tiránico llamado Arte no existe. El arte es pura y simplemente una expresión del hombre, una expresión de su época y de su problemática. Es la problemática del hombre en un momento histórico dado la gran protagonista del Arte. La problemática actual, tan compleja en sus diversos aspectos, cambiantes y contradictorios, que escapan a la comprensión general, se traduce en formas artísticas de signo parecido, de la misma manera que la problemática de la civilización egipcia (una de las más graníticas e inmovibles y en la cual, sin embargo, el experto puede apreciar gran riqueza de matices muy diversos) ha de conocerse analizando sus manifestaciones artísticas, las diferentes obras de arte que nos ha dejado.

Vistas así las cosas, a nadie ha de extrañar que la complejidad del mundo actual, su difícil comprensión, análisis, el auténtico embrollo mental e ideológico en que se ha visto sumido el hombre de este siglo, se manifiesten plásticamente en esa serie de tendencias,

diversas, contradictorias, cambiantes. ¿No es acaso la expresión artística la manifestación más genuina y reveladora para el historiador que ha de estudiar un momento histórico cualquiera?

Para poner cierto orden a esta diversidad, contradicción, continuo cambio (orden que siempre tenderá al esquematismo, pero que permitirá, en cambio, hallar el hilo que haga comprensible el desarrollo del arte contemporáneo), podríamos acogernos a aquella dualidad, ciertamente simplista, de que Nietzsche se servía en el siglo pasado cuando escindía el arte en dos: el apolíneo y el dionisiaco. El primero, asimilado al dios Apolo, sería el basado en la regla, el orden y la medida o, en otras palabras, en la geometría. El segundo, puesto bajo la advocación de Dionisos, estaría animado por la intuición espontánea, la creatividad, el individualismo que no se somete a programas.

Si consideramos como punto de partida para el arte de nuestro siglo el modernismo (con su tentativa internacional de embellecer el entorno humano mediante la arquitectura, la escultura, la pintura y las llamadas artes aplicadas), veremos que a partir de Cézanne se abren dos ejes convergentes que permiten un esquematismo fundamental. En uno de los ejes situáramos cubismo, futurismo, constructivismo, *Bauhaus* (que fue la tentativa siguiente a la del modernismo de conseguir una efectiva cooperación entre arquitectura, escultura, pintura y artes aplicadas), la abstracción geométrica de los años cincuenta que desembocó en el *op art*, el arte cinético, hasta llegar hoy al arte de la computadora. El otro eje pasaría por el fauvismo y el expresionismo (expresionismo alemán y expresionismo abstracto, situados respectivamente antes y después de la segunda Guerra Mundial), la ruptura *dadaí*, el surrealismo, los realismos ya sean mágicos, sociales o de cualquier otra especie, el *pop art* de los años sesenta en todos sus aspectos (incluido el revulsivo del *shocker pop*), el arte pobre, el arte conceptual.

Consideraremos que el arte contemporáneo tiene físicamente un punto de partida en un cuadro famoso, en *Las Demoiselles d'Arignon*, que Picasso pintó entre 1906 y 1907 y que representó el primer paso hacia el cubismo, hacia una nueva perspectiva—móvil, binocular y heterogénea—que rompió definitivamente con el más sólido baluarte de arte de los últimos quinientos años. Efectivamente, la perspectiva renacentista monocular, fija, homogénea como la de una fotografía, se transgredió definitivamente con el cubismo, que por ello ha sido llamado la más grande revolución plástica del siglo XX.

El fraccionamiento geométrico, la divi-

sión de la tela en una serie de "cubos" que descomponían la estructura del objeto, como había iniciado Cézanne, llevó progresivamente a Picasso, Braque y Juan Gris a un hermetismo, a una disolución del tema en una abstracción irreal, cosas ambas que ninguno de estos artistas se había propuesto. En busca de una mejor comprensión de la obra, de un retorno a la "realidad" del tema, fueron ellos quienes por primera vez "pegaron" en la tela papeles y materiales diversos, *collages*. En una especie de marcha atrás para buscar la síntesis del objeto, su esencia plástica, que quedaba diluida en una telaraña de líneas, de modo que el artista pudiera escapar a la rigidez apolínea y dar rienda suelta a la imaginación, el cubismo se hizo sintético y Picasso realizó obras tan definitivas como los *Tres músicos* (1921) o *Guernica* (1937).

La progresiva transformación cubista del tema en una serie de planos geométricos, con reducción del color a una mínima gama de tonos sordos, representó para otros artistas una vía hacia la abstracción. Fueron aquellos que Apollinaire, paladín del cubismo, llamó "órficos", mucho más populares en la época que Picasso, Braque y Gris, quienes, conocidos como "los cubistas", habían tomado en su mayoría de la tendencia un aspecto superficial.

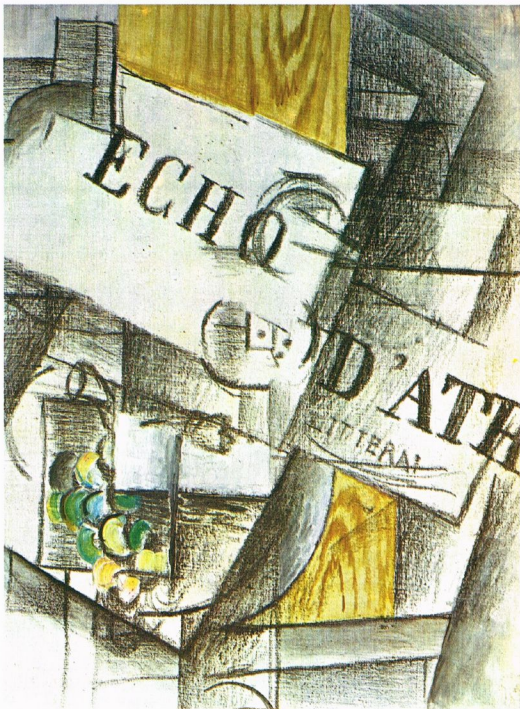
De entre ellos, Delaunay, aplicando desde luego la descomposición geométrica de la forma, evolucionó hasta conseguir, en lugar de dividir la tela en "cubos", distribuir en ella yuxtaposiciones de zonas de color, explorar así el poder dinámico del color gracias a su interacción, fenómeno que, por cierto, sentaría en los años sesenta una de las bases del *op art*. Delaunay, junto con Kandisky, Kupka y Picabia, derivaron en 1912 hacia la abstracción. Una acuarela de Kandisky de 1910 se tiene por la primera obra de arte abstracto. La plástica abstracta (una de las grandes aspiraciones del siglo XX) nació vinculada a la música, ya que desde Aristóteles música y arquitectura tuvieron siempre consideración de abstractas, mientras que las artes visuales y las literarias la tuvieron de artes imitativas. Esta preocupación impulsó en la segunda década de nuestro siglo hacia un mismo objetivo a una serie de artistas diversos que trabajaban en países diferentes, el de hallar un arte plástico que no imitara en modo alguno la realidad, la naturaleza, sino que, como la música, hallara una temática propia y exclusiva.

Paralelamente nació en Italia el futurismo como reacción de unos artistas agrupados hacia 1912 alrededor del poeta Marinetti contra la decadencia cultural de Italia y el arte académico, impropio del dinamismo del universo moderno. El futurismo ha pasado a la

historia como ejemplo del arte al servicio de una teoría, de un programa. Si se valió del vocabulario técnico del cubismo, no lo hizo como análisis formal, sino porque le parecía el lenguaje más apropiado, más "nuevo", para expresar la imagen específica de una civilización que había de empezar por destruir desde la biblioteca al museo, para luego poder entregarse por entero a la belleza de la guerra, de la velocidad, de la moderna tecnología. Su anarquismo, que atacaba la sociedad burguesa y aristocrática, acabó en baluarte del fascismo, ya que este movimiento artístico pasó a ser un vasto movimiento político con una consiguiente degradación hasta llegar a la exposición futurista de 1932, titulada "Muestra de la revolución fascista".

Rusia pasó sin transición del academicismo del siglo XX al constructivismo, es decir,

"L'Echo d'Athènes", de Georges Braque (Kunstmuseum, Berna). Braque fue, con Picasso y Gris, uno de los creadores del cubismo, tendencia que les llevó hacia una abstracción irreal no deseada por ninguno de ellos. La primera Guerra Mundial significó la muerte de esta forma artística.



"Improvisación 35", de Wassily Kandinsky (Museo de Bellas Artes, Basilea). El arte abstracto, del que Kandinsky fue campeón, surgió del deseo de que el arte plástico hallara, como la música, una temática exclusiva.



a la abstracción total. Los jóvenes artistas rusos conocían las inquietudes de la vanguardia occidental no sólo gracias a sus viajes y a la información que les suministraban las revistas, sino también a las colecciones extraordinarias de arte contemporáneo que existía ya en 1914 (año en que, por cierto, el futurista Marinetti visitó el país), adquiridas por los coleccionistas rusos en París.

El primer movimiento de la vanguardia rusa, el rayonismo, se relacionaba a la vez con el cubismo y el futurismo y buscaba expresar visualmente los nuevos postulados matemáticos de la cuarta dimensión. El pintor ruso que derivó el cubismo hacia la total abstracción geométrica fue Malevich, quien en el año 1913 afirmaba: "En mi desesperado intento de liberar el arte de su sumisión al objeto, he tenido que refugiarme en el cuadrado y pintar un cuadro que consiste sólo en un cuadrado negro sobre el fondo blanco". La pintura completamente independiente de toda reflexión o imitación del mundo real había nacido. Malevich llamó suprematismo a esta tendencia, que halló eco posteriormente en la arquitectura (arte visual

abstracto, es decir, "no imitativo"), con sus ricas posibilidades de experimentación tridimensional, que, a través del *Bauhaus*, pasarían al estilo internacional de la moderna arquitectura racionalista.

Sin embargo, más que el rayonismo y el suprematismo, fue otro movimiento ruso, nacido de ellos, el que mayor influencia había de tener en el arte del siglo XX. Efectivamente, el constructivismo del escultor Tatlin ya no consideraba el arte de la escultura como un arte de la masa y el volumen que comprendía también el vacío, sino un arte del espacio. Pevsner y Gabo, dos de los más grandes escultores de este siglo, decían en 1922, en el manifiesto constructivista, que se debía plantear el espacio, el movimiento y el tiempo como "las únicas formas con que la vida se construye y, por tanto, como las únicas formas con que debe construirse el arte". Con ello introdujeron en la escultura como elementos constitutivos el tiempo y el movimiento.

Poco a poco, todo artista ruso que estuviera auténticamente al servicio de la revolución se vio en la obligación de aplicar su arte

a la arquitectura o al diseño industrial. Con esta primera imposición se inició un dirigismo artístico que iba a someter todo el arte del país a un único y paupérrimo estilo artístico: el realismo socialista.

Otra derivación del cubismo que, junto con el constructivismo, había de incidir en el *Bauhaus*, fue el neoplasticismo, nacido en Holanda, donde sorprendió la primera Guerra Mundial a Mondrian, pintor naturalista que había vivido de 1911 a 1914 los avatares del cubismo en París, donde tuvo ocasión de conocer a fondo este movimiento. Luego en su país llegó a la conclusión de que el tema a desarrollar en la plástica había de ser un equilibrio dinámico de forma y de color; la forma, reducida al ángulo recto, y el color, exclusivamente primario (rojo, azul, amarillo, blanco y negro). Inició así una búsqueda de equilibrio dinámico entre colores básicos y estructuras lineales verticales, horizontales, que también a través del *Bauhaus* sería legado a la arquitectura nueva. Podría decirse que el impulso definitivo a esta arquitectura, representada por los nombres de Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier, partió de esta escuela de arte, el *Bauhaus*, sin duda uno de los acontecimientos artísticos más interesantes del periodo de entreguerras.

En 1919, el arquitecto Gropius fundó el *Bauhaus* en Weimar con el propósito de poner coto a las especulaciones intelectuales del artista para iniciarle en un nuevo "aprender haciendo", es decir, para formar al futuro arquitecto, pintor o escultor ante todo como un artesano. Las clases se impartían desdobladas, con un profesor artista (como Klee, Kandinsky) y un técnico o artesano. Por otra parte, los alumnos intervenían directamente en la dirección de la escuela. Puede decirse que, durante los años veinte, el *Bauhaus* fue el centro de experimentación más interesante, la tentativa más válida, después del modernismo, de poner el arte a disposición de la mayoría.

De allí partió la noción del diseño industrial y de la arquitectura racionalista. Un edificio debía englobar en una unidad arquitectura, pintura, escultura y diseño, integrando equilibradamente arte y oficio. La actitud política de la escuela frente al régimen nazi provocó toda clase de antagonismos, de tal modo que primero tuvo que trasladarse de Weimar a Dessau (1925) y luego cerrar sus puertas definitivamente, con la consiguiente diáspora del profesorado.

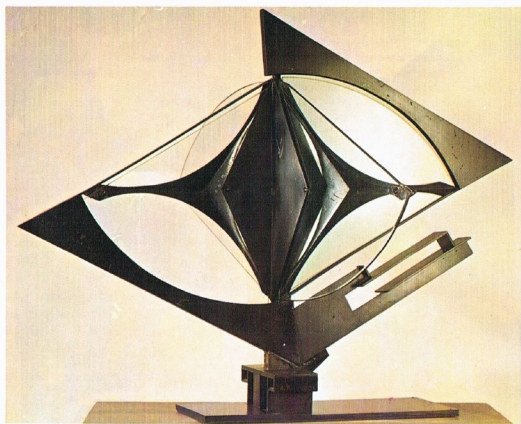
Para tomar ahora el imaginario eje dionisiaco hay que volver atrás hasta Cézanne y tratar del fauvismo, que se desarrolló en París paralelamente al cubismo y cuyo principal representante fue Matisse. El fauvismo, exaltación del color puro que se liberaba por

primera vez de su servidumbre pictórica (basta pensar que el Siglo de Oro de la pintura es el que corresponde al claroscuro), irrumpió en el París de 1906 con fuerza verdaderamente explosiva. Matisse, Van Dongen, Derain, Rouault entre otros tomaban el color puro en toda su sensualidad, trataban de expresar el espacio mediante un color plano, sin claroscuro ilusionista, con toda su integridad y sencillez, de modo que provocara en el espectador una sugestión emotiva. Llegaron a tal sensualismo exacerbado del color, que su obra ha sido llamado "versión francesa del expresionismo alemán".

Porque el expresionismo que se desarrolló fundamentalmente en Alemania de 1910 a 1920 se valió también de un color puro y violento, arrebatado, como una nueva explosión en nuestro siglo del fulgor del romanticismo dieciochesco. Por otra parte, los expresionistas tomaban como tema la angustia existencial, la violencia, la caricatura de la sociedad, todo ello como una alternativa al cubismo y con una decidida politización.

Kandinsky y Klee, sin duda dos de los más completos artistas del siglo XX, participaron en sus comienzos en el movimiento expresionista de Munich. Kandinsky quiso vivir en Rusia la revolución y luego (cuando la revolución pasó a ser un programa que doblegaba el arte a sus fines), junto con Klee y por invitación de Gropius, integró el profesorado del *Bauhaus*. Klee basó su obra en la observación de la naturaleza, pero estructurándola de modo eminentemente plástico.

"Construcción espacial", de Antoine Pevsner (Museo de Arte Moderno, París). Este escultor sostuvo que las formas del arte debían ser el espacio, el movimiento y el tiempo.



LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

La arquitectura del siglo XX tomó una nueva dirección con el movimiento racionalista y su tentativa de satisfacer las necesidades de la nueva civilización industrial, gracias fundamentalmente a la obra de Wright, Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe. En la formación del racionalismo intervinieron el "Arts en Crafts", surgido a finales del siglo XIX en Inglaterra como una reacción de los artistas ante la nueva problemática que planteaba la producción industrial, y luego el "Deutsches Werkbund" alemán, que fue como su continuación. Simultáneamente, la Escuela de Chicago a finales del siglo XIX con los primeros rascacielos formaba el talento de un inquieto arquitecto joven llamado Frank Lloyd Wright, colaborador de Sullivan. De Chicago pasó a Arizona y trabajó no en rascacielos, sino en la integración de un edificio en el paisaje. En 1910 Wright expuso su obra originalísima en Berlín y ello tuvo enorme resonancia entre los racionalistas alemanes. "La casa de la cascada" (1936-1939) se considera una de sus obras maestras: representa una vía, heredada de la tradición constructiva japonesa, de integración de la vivienda en un paisaje. El propio Wright llamó a su arquitectura "orgánica", por su repudio de la forma rígida y mecánica.

Gropius, como Le Corbusier y Mies van der Rohe, fue discípulo de Behrens, único gran arquitecto alemán de la generación precedente que supo desarrollar su obra de acuerdo con la nueva civilización industrial. La intensa politización de los medios artísticos e intelectuales alemanes, defensores del expresionismo en la plástica, se tradujo en una arquitectura racional que pudiera responder a las propuestas de un programa social totalitario. Por una parte, Gropius afrontó ya en la fábrica Fagus (1912), cuyas paredes no tenían función sustentante, el uso de hierro, cristal y cemento, como un camino para integrar el hombre en la sociedad industrial, del mismo modo que Wright había integrado la vivienda en el paisaje. Cuando Gropius aceptó la dirección del "Bauhaus"

en 1919 (que continuaba el espíritu del "Deutsches Werkbund") se reveló en él un pedagogo excepcional. En 1937 Gropius pasó a los Estados Unidos, donde dirigió hasta 1943 la Escuela de Arquitectura de Harvard (fecha en que se hizo cargo de la misma J. L. I. Serl); en ella, su labor de profesor y de arquitecto integrando la asociación T.A.C. ha quedado como un símbolo de la eficacia del trabajo en equipo.

Le Corbusier, antes de trabajar en Berlín con Behrens lo había hecho en París con Auguste Perret, el primer arquitecto del hormigón armado, lo que le permitía valerse de este material de un modo nuevo y crear, gracias a él, un lenguaje arquitectónico de gran expresividad. Gran teórico y propagandista, consiguió no sólo interesar a los arquitectos, sino a los medios literarios y artísticos. Definió la casa como una "máquina de vivir", ampliándola con espacios nuevos: estructuró las plantas bajas cargando el edificio sobre pies derechos de cemento (Ville Savoye de Poissy, 1931) y convirtió el techo en jardín. El "Modulor" fue la nueva unidad de una arquitectura a escala humana que tomaba las dimensiones de la figura humana como medida arquitectónica.

Las posibilidades del hormigón y su precio relativamente módico hicieron de Le Corbusier el arquitecto de los países del tercer mundo. Edificó íntegramente la capital del Perú, Chandigarh, cuidando de su desarrollo urbanístico y de sus edificios representativos, que ha venido a ser en conjunto uno de sus más importantes legados arquitectónicos.

Mies van der Rohe fue director del "Bauhaus" y también se formó en Berlín con Behrens. En los años veinte ya consiguió con un lenguaje muy puro (basado en el ángulo recto) abrir el edificio al exterior (Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona, 1929). Cuando en época nazi hubo de pasar a los Estados Unidos, ya a partir de los años cuarenta sus rascacielos de Chicago se ordenaron mediante un esqueleto ortogonal de pilares metálicos y sus cuatro fachadas fue-

ron sólo membranas reticulares entre el esqueleto de acero visto, dentro de las cuales podía darse una libre división de los espacios interiores. Entre sus obras más destacadas se cuentan el Instituto Tecnológico de Chicago (1940-1952) y en Nueva York el Seagram Building (1958), que, majestuosamente, se retrasa en la acera para que el transeúnte pueda contemplar su fachada, idéntica a las otras tres, en bronce y cristal.

La obra de los grandes arquitectos que iniciaron la arquitectura contemporánea (Wright, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe) no quedó sin continuidad, sino que la generación siguiente prosiguió su obra. Destacamos entre ellos Alvar Aalto en Finlandia (considerado con Wright un representante de la arquitectura orgánica), empeñado en una búsqueda del "clima interno", que le distingue de los arquitectos funcionales, así como su fantasía y un amor por la línea ondulante. Por otra parte, el prestigio de Le Corbusier en Latinoamérica ha dado figuras como Oscar Lucio Costa y Villanueva o Niemeyer, arquitecto de Brasilia, representantes de un racionalismo orgánico; la libertad de acción debida a la falta de tradición arquitectónica y la facilidad de disponer de grandes espacios ha hecho caer a los arquitectos latinoamericanos, sin embargo, en exageraciones peligrosas.

En España, Josep Lluís Serl, discípulo de Le Corbusier, que en los años 30 fundó el G.A.T.C.P.A.C. y destacó como el gran arquitecto del racionalismo español (Dispensario Antituberculoso o la Casa Bloc, unidades de viviendas sociales, ambas en Barcelona). Además de sus trabajos urbanísticos para Latinoamérica destacan en su obra las edificaciones de la universidad de Harvard en los Estados Unidos y la Fundación Maeght, Museo de Arte Contemporáneo en las inmediaciones de Niza, por la claridad y sencillez de concepción, a la vez que por su perfecta adecuación a sus funciones.

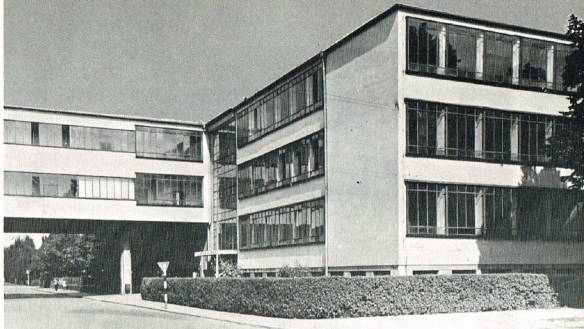
M.ª L. B.

Así interpretó el color como energía que abría la puerta a un mundo mágico en el que mundo interior y mundo real forman un todo. Tanto en Klee como en Kandinsky, la desbordante fantasía eminentemente visual, pictórica, supo ceñirse a una estructura geométrica libre. La obra de Kandinsky, el primer pintor abstracto, representa una pieza clave del arte contemporáneo.

Durante la primera Guerra Mundial se produjo casi simultáneamente en Nueva York, Barcelona, Zurich, Berlín, Colonia,

Hannover y luego París una escandalosa ruptura con los postulados del arte. Los hombres que le llevaron a cabo se llamaron dadaístas y se proclamaron antiartistas, es decir, contrarios a la mitificación del arte que los había convertido en una especie de sacerdotes. Su revolución no fue sólo plástica, como lo había sido el cubismo, sino ética. Creyeron que el arte es también acción y la acción ha de convertirse en escándalo para poner en evidencia el absurdo de los valores establecidos.

Fachada sudoeste del Bauhaus, creado por el arquitecto Walter Gropius en Dessau. Este movimiento pretendió englobar en una unidad arquitectura, pintura, escultura y diseño. Por su parte, Gropius es uno de los grandes innovadores de la arquitectura del siglo XX.



Cuando en 1913 llegó por primera vez a los Estados Unidos el arte europeo en la exposición del Armory Show (que incluía de Ingres y Delacroix a Picasso y Kandinsky), los dos artistas que mayor impacto produjeron fueron Duchamp y Picabia, ambos procedentes del poscubismo parisense. Posiblemente las contradicciones de una fuertemente industrializada América, que seguía viviendo artísticamente pendiente de las periclitadas escuelas de Bellas Artes europeas, les incitó a la ruptura y evolucionaron hasta llegar a proponer como obra de arte un objeto cualquiera, o mejor una idea. Se ha dicho que el gesto más revulsivo de todo el arte del siglo XX correspondió a Duchamp cuando en 1917 envió al Salón de los Independien-

tes de Nueva York un objeto de producción estándar, un urinario de porcelana, con el título de "Fuente" y la firma del conocido fabricante de sanitarios R. Mutt. Era aquélla una provocación dadaísta típica que ampliaba el lenguaje artístico con una serie de nuevos términos. Ahora, además de hacer arte con el color, la línea, la forma, la masa, etc.,

Pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París, de Le Corbusier, maestro del rigor compositivo en sus edificaciones.





"La blouse roumaine", de Henri Matisse (Museo de Arte Moderno, París). El máximo representante de los "fauves" expresó el espacio mediante colores planos, sin claroscuro ilusionista.

se hacía arte también con un gesto, una acción, una idea, una denuncia.

En 1916, otra ciudad neutral, Zurich, inauguraba un local, el cabaret *Voltaire*, donde una serie de artistas refugiados recitaban simultáneamente un poema en diferentes idiomas, disfrazados con máscaras terribles y grotescas, organizaban increíbles sesiones donde se proclamaba rey al antiarte, todo ello calificado por la respetable población de subversivo y nihilista. Entre ellos Arp, pintor y escultor, investigaba el azar y sus posibles leyes, así como su relación con el acto de la creación artística. No hay que olvidar, sin embargo, que en la ruptura *dada* los poetas jugaron papel decisivo, y en Zurich el principal animador del grupo fue Tzara.

Posteriormente París recogió los diversos grupos dadaístas, incluidos los procedentes de Alemania, donde *dada* tuvo carácter eminentemente político. El poeta Bréton trató en París de regular las actividades y publica-

ciones dadaístas, de someterlas a un programa, lo que acabó de cuajo naturalmente con el dadaísmo, originando de él en 1924 el surrealismo, cuyo manifiesto fue firmado por muchos dadaístas.

Uno de los postulados fundamentales del mismo decía que el surrealismo buscaba expresar la verdadera función del pensamiento, sin que la razón ejerciera ninguna clase de control sobre él y sin ninguna preocupación de orden estético o moral. La obra de Freud y su exploración del mundo de los sueños, del mundo del inconsciente, así como la investigación del azar iniciada por los dadaístas, inspiraron la obra de De Chirico, Max Ernst, Miró, Dalí, Magritte, Matta, Lam, entre muchos otros. Miró, al que Bréton llamó "el más surrealista de los surrealistas", ha construido una de las obras más imaginativas, revolucionarias e interesantes de nuestro siglo, partiendo de un realismo minucioso y penetrando en el dominio más absoluto de la fantasía. Desde los paisajes imaginarios de los años veinte, no ha dejado de explorar el reino de lo imaginario, de lo poético, del ensueño a veces, siempre valiéndose de elementos simples que le han permitido, sin embargo, elaborar un complejo lenguaje de signos, todo ello en términos incontestablemente plásticos.

Dalí prefirió la paranoia y el delirio, la distorsión patológica, para pasarse muy pronto, y con toda franqueza, a una vocinglera publicidad de su persona. Magritte, en el otro extremo, llevó el anonimato hasta tal punto, que fue llamado el agente secreto del surrealismo. Los surrealistas han venido exponiendo como grupo desde 1925 hasta hoy y sus muestras se distinguen por la provocación tensa que halla ya el espectador en el montaje mismo al entrar en la sala.

En 1941, Bréton, Ernst y Duchamp se hallaban, como tantos otros artistas, refugiados en los Estados Unidos a causa de la segunda Guerra Mundial; allí prosiguieron sus actividades conjuntamente con otros artistas del país, y especialmente con Calder, el escultor de los móviles. También se hallaba entonces en los Estados Unidos el más destacado representante de nuestro hipotético eje apolíneo, el neoplasticista Mondrian.

En la década siguiente, Norteamérica había de beneficiarse de esta presencia del arte europeo dando una serie de artistas jóvenes que habían de tomar la iniciativa de la vanguardia mundial. El expresionismo abstracto, interesado en explorar el acto mismo de la creación, en profundizar en el acto mismo de pintar más que en la pintura, estuvo representado por los nombres de Pollock (que cubría la tela inmensa colocada sobre el suelo de una red de pintura salida directamente



"La bella jardinera", de Paul Klee (Fundación Paul Klee, Berna). Si bien este pintor hizo gala de una desbordante fantasía eminentemente visual, supo estructurar su obra dentro de la más consciente plasticidad.

del tubo en una *action painting*), de Kline y Tobey (que convirtieron el brochazo, la caligrafía, en una "pintura gestual"), de Sam Francis (que esparcía la pintura en la tela en forma de manchas, "tachismo"). Simultáneamente surgía en los Estados Unidos la abstracción geométrica espacial: cuadros de enorme tamaño con grandes zonas de pintura uniforme (Rothko, Newman, Still o Motherwell). El reconocimiento oficial de la abstracción en sus dos vertientes (expresionista o lírica y geométrica o espacial) llegó con la exposición de 1951 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Entonces, el término

de "expresionismo abstracto", usado en 1919 en referencia a Kandinsky, pasó a designar el nuevo arte de América.

En Europa, mientras tanto, la herencia de Klee, Delaunay, Kandinsky, Mondrian (todos ellos muertos a principio de los años cuarenta) pasó a los artistas que comenzaron a trabajar al acabar la segunda Guerra Mundial, y una ola de abstracción les envolvió en todos los países, como queriendo evadirles del mundo real que les había ofrecido tan espantosas atrocidades. Wols, desertor alemán, siempre perseguido, siempre fugitivo de un campo de concentración a otro, realizó con

su trazo nervioso las primeras obras abstractas de la nueva tendencia. En España, Tàpies trabajaba la materia pura y desnuda, pobre e indigente de un modo nuevo y provocador, como si se tratara del óleo tradicional, aunque sin perder nunca de vista la realidad. En Francia, Fautrier, Mathieu y Hartung trataban de dar expresión a "un arte otro" que, sin referencia al mundo real, pudiera expresar el azar, el gesto, la acción o un estado interior. En Italia, Fontana creaba el espacialismo.

En el decenio sesenta aparecía el *pop-art* en los Estados Unidos como un arte que tomaba por tema la sociedad de consumo, que en imágenes publicitarias calcaba la realidad con toda su carga de mal gusto y adocenamiento. El gran formato, la estridencia, eran propiamente norteamericanos desde la década anterior; pero la vuelta al objeto, a la fi-

guración, después de tanto tiempo, cuando el arte abstracto parecía inamovible, tuvo lugar en España con Tàpies y Saura y en Inglaterra con una serie de *pop-artistas*. Los pioneros del *pop-art* trabajaron a caballo de una formación artística ortodoxa y una temática tomada de la calle (Rivers, Rauschenberg, Johns, Dine), pero los *pop-artistas* propiamente dichos procedían del mundo de la publicidad. Lichtenstein, Wesselmann, Rosenquist, Warhol y Oldenburg fueron mucho más directos y agresivos. Plantaron en plena calle lo cotidiano (un gigantesco *hot-dog* de plástico), ampliaron una viñeta del popular *comic* a escala gigante, pintaron series de botellas de una bebida espumosa o de un mismo rostro idolatrizado por la publicidad. Cualquier imagen de su entorno cotidiano tuvo derecho a ser representada. Si el *pop-art* proponía la integración de pintura y escul-

"El bello pájaro que descifra lo desconocido a una pareja de enamorados", de Joan Miró, pintor que se caracteriza por penetrar con sus obras en el terreno más absoluto de la fantasía.





"El sol rojo", escultura de Calder ante el estadio olímpico de México.

tura en un "objeto", suponía además otra integración más ambiciosa: la del arte y la vida.

Este último aspecto era común a los *happenings* de Kaprow de finales de los años cincuenta y que tenían su origen indiscutible en las manifestaciones dadaístas. Es el *happening* un conjunto de sucesos planeados, pero jamás ensayados, realizados o percibidos por un grupo de personas que se desplazan de un lugar a otro e intervienen en un suceso que se desarrolla en el tiempo.

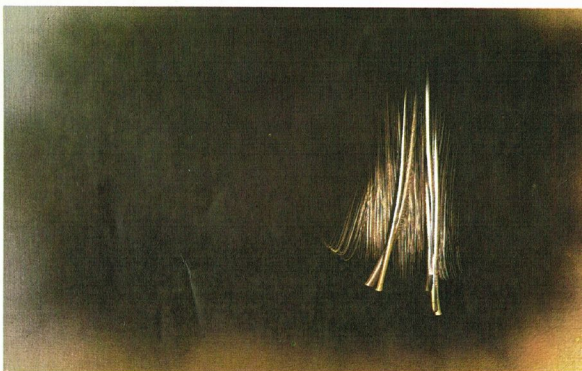
El aspecto del *pop-art* más virulento, aquel en el que el artista se propone actuar a modo de revulsivo, está representado por los "entornos" de Kienholz, que abarcan desde un piso entero (*Roxys*, de 1961) hasta un bar (*The Beanery*, de 1965), todo, desde luego, a tamaño natural, de modo que el espectador se siente un personaje más de una escena repulsiva. Relacionada con esta revulsión puede situarse la obra de Tàpies, expresada en un lenguaje altamente creativo, y la llamada figuración narrativa española de Genovés, Canogar o Equipo Crónica, que se vale como lenguaje de la fotografía, el cine y la publicidad.

El *op art* o arte óptico, que se impuso también en los años sesenta, proseguiría aquel eje apolíneo del neoplasticismo que propusimos. Sin embargo, el *op art* ha de considerarse sólo como un aspecto del arte del mo-

vimiento o arte cinético, nombre que apareció por primera vez en el manifiesto de 1920 del constructivista Naum Gabo.

El arte cinético tiene tres aspectos básicos: el *op art* o arte óptico, basado en la sensación de movimiento que produce la interacción del color y representado por Vasarely, Riley, Agam y Sempere. El arte cinético-fisi-

"H 30", de Hans Hartung (Centro Nacional de Arte Contemporáneo, París), uno de los máximos representantes del "arte otro".





Una de las manifestaciones del Equipo Crónica, perteneciente a la figuración narrativa española.

co, que busca que la obra se mueva realmente mediante un agente externo (un dispositivo o una máquina, como en Tinguely) o sencillamente como en los móviles de Calder a tenor del viento. El tercer aspecto del arte cinético actual se vale de la luz, del neón, que envuelven al espectador en un ambiente vacío de objetos, ya sea en una sala (Soto, Le Parc), ya sea (como propone Schöffer con su torre cibernética) en plena ciudad.

Y al hablar de cibernética llegamos al final, hoy por hoy, de aquel eje que partió de las propuestas de una geometría euclidiana, a un arte cibernético, llamado así porque engendra sus formas creativas mediante la tecnología, o más concretamente, mediante una computadora que puede pintar o dibujar, componer o interpretar música, redactar textos o poemas, obedeciendo siempre, desde luego, el programa que le suministra el artista.

Este rápido esquema del arte contemporáneo sería altamente inexacto si olvidara que existen en el arte contemporáneo artistas con una poderosa personalidad individual que (tanto si se adscribieron a una tendencia determinada en un momento dado como si jamás lo hicieron) han realizado una obra que debe estudiarse como un todo en las diversas fases de su evolución. Así Picasso, Léger o Miró; Brancusi o Julio González; Aalto o Sert o Niemeyer.



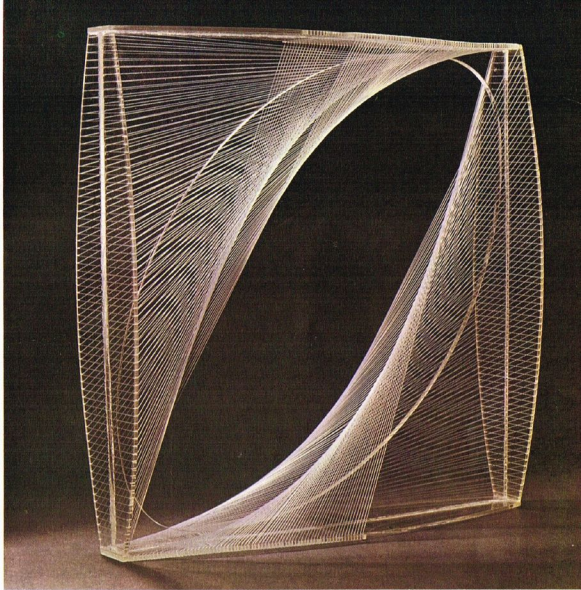
"Pintura 1952" (Tate Gallery, Londres), de Jackson Pollock, pintor norteamericano perteneciente a la tendencia del expresionismo abstracto.

La obra de Antoni Tàpies, que al final de los años cuarenta incorporaba en la obra la materia más envilecida, parece haber dejado profunda huella en una serie de artistas que podrían inscribirse en una corriente, aparecida a uno y otro lado del Atlántico, que ha empezado por llamarse (entre otras denominaciones) arte pobre y que quizá termine por adoptar el término más amplio de arte conceptual. Ofrece aspectos varios y diversos, pero quizá podrían señalarse como características comunes la tendencia a conseguir con un material mínimo un máximo alcance mental, el análisis lingüístico de la obra y de los canales de difusión más aptos para que la comunicación sea factible a grandes masas de público. De la naturaleza (el desierto Mo-have o una playa holandesa) al propio cuerpo, la materia artística se amplía hasta el infinito (*land art*, *anti-form*, *process art*, *body art*, etcétera). Así, el artista realiza obras efímeras, toma parte en un proceso, observa un suceso determinado, se propone cierto itinerario, acumula información. Cosas todas que sólo pueden tener difusión mediante la imagen fotográfica o filmada, de modo que han de inscribirse en los medios ordinarios de comunicación de masa en un intento de llegar a la mayoría y escapar a la especulación que falsea fundamentalmente los postulados del arte.

◊ ◊ ◊

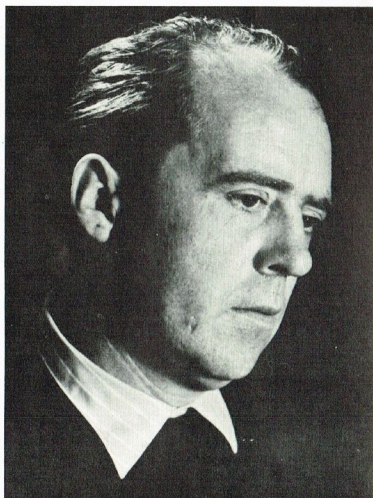
Ofrecer un balance de la literatura contemporánea debería implicar el plantamiento de un panorama siquiera resumido de las letras universales. Pero ello supondría una tarea de propósito abarcador excesivo y, en su lugar, consideramos más conveniente apuntar unas notas de introducción general a su problemática y el establecimiento de unas líneas de fuerza rastreables en el curso del siglo XX.

Por literatura se entiende en principio ese universo en el que entre otras destacan obras como el *Cantar del Mío Cid* y *Las mil y una noches*; autores como Dante, Calderón, Cervantes, Lope, Shakespeare, Goethe, Galdós, Dickens, y nombres relativamente cercanos en el tiempo: Proust, Joyce, Eliot, Juan Ramón Jiménez, García Lorca. Ahora bien, la literatura no designa de modo exclusivo obras y



Arriba, "Construcción lineal", de Naum Gabo (The Tate Gallery, Londres).

A la derecha, pintura abstracta de Tàpies, una de las realizaciones de este artista en que incorpora a su obra materiales envilecidos.



Heinrich Böll, premio Nobel de literatura de 1972, novelista alemán que se mueve entre los márgenes que le ofrecen el mundo propio y la historia externa.

DIFUSIÓN DE LA LITERATURA: LOS AUTORES MÁS TRADUCIDOS EN EL ÚLTIMO DECENIO

Autores	Número de traducciones		
	1961-1965	1967	1968
W. Shakespeare	660	111	137
G. Simenon	423	143	133
J. Verne	504	102	133
M. Gorki	339	50	119
E. Blyton	418	128	117
L. N. Tolstói	570	94	112
F. M. Dostoievski	397	88	102
A. Christie	492	83	75
C. Dickens	265	57	70
P. S. Buck	307	79	69
E. Hemingway	279	71	64
A. Dumas	197	62	63
J. W. Grimm	256	73	60
E. S. Gardner	451	71	59
J. H. Chase	110	44	58
H. C. Andersen	282	75	55
H. Balzac	311	57	54
F. G. Slaughter	128	34	52
J. Steinbeck	327	46	48
A. Chejov	257	45	46
J. Galsworthy	68	19	46
G. Greene	262	49	46
G. de Maupassant	216	37	46
J. P. Sartre	259	57	44
M. Twain	332	64	43

autores acreditados según criterios dictados por la tradición, el buen gusto o la academia. Integrada en primer lugar por libros en los que la imaginación es tarea complementaria (a la función creadora del autor corresponde la receptiva del lector), no es exclusivamente una biblioteca ni tampoco el número de páginas que cubra un título determinado.

De los actos de lectura no pueden eliminarse la publicidad que despliegan los muros de la ciudad, ni la influencia de las revistas gráficas, de las canciones en boga y aun de la televisión. La información y la diversión —fundamentales en la constitución de una clientela, de la que no prescinde el escritor, básica para la constitución del negocio editorial— son apetencias que hoy satisfacen con ventaja la prensa, la radio y el cine. He ahí, sumariamente, algunos aspectos que puede integrar una sociología de la literatura.

Ahora bien, si de una parte no hay que ensimismarse en la consideración de una literatura quinquagesimaria —ajena a los avatares comunes a cualquier empresa humana—, de otra importa subrayar el papel de la literatura como operación vocacional, más de invención que de recreación (utilización) lingüística. El campo del fenómeno literario se amplía constantemente; además de saludable, nada más correcto que ocurra así. Pero ésta no es sino una circunstancia que obliga a atender, con tanto mayor intensidad, a obras particularmente difíciles, a autores cuyo acceso exige tiempo y dedicación.

Los signos de la época, las premoniciones del futuro inmediato están ahí, en esas obras, en esos autores. En la misma literatura advertimos signos precursoros de la problemática general inmediata; por otra parte, y en ello insiste la crítica contemporánea, las mismas obras descubren implícitamente la teoría de su proceso propio. Creación y teoría coinciden en el texto. Como si quisieran restar los efectos de la comercialización y de la masificación inminentes, algunos escritores emprendieron desde finales del siglo XIX una tarea de experimentación de formas y agenciación de contenidos ajenos al mero intercambio preestablecido de lo convencional. Si la poesía venía considerándose el género literario por excelencia, debido al grado de imaginación que requiere y a las dificultades de su elaboración, esas clasificaciones resultarán cada vez más gratuitas a medida que nos adentremos en las letras contemporáneas.



Fotograma del filme "Muerte en Venecia", basado en la obra de Thomas Mann, escritor que se ha deleitado en escribir tanto los estados intimistas ("La montaña mágica") como el realismo ("Los Buddenbrook").

La novela se hará intimista, el aliento de muchos de sus fragmentos será lírico; en resumen, la división entre prosa y poesía viene a resultar la supervivencia de moldes convencionales.

A la búsqueda del tiempo perdido, de Marcel Proust, consagra la empresa de exploración intimista; no se trata de hacer deslizar personajes a la manera de otras tantas figuras psicológicas autónomas de por sí (legado del siglo XIX, aunque ya Flaubert se había volcado en sus personajes, como *Madame Bovary*). Decididamente, en lugar de ello es el propio yo narrativo quien edifica un mundo, tanto más veraz cuanto más subjetivo. Por el afán recapitulador y la puntualización detallista incesante, Proust supone el precipitado final de una época y la prefiguración augural de otra. La historia, ¿qué es sino la caja de resonancias de un yo alertado, a la escucha de todo? De una parte de la herencia de Proust son beneficiarios los representantes del "nouveau roman" (Robbe-Grillet, Butor, Cl. Simon, etc.) y los pioneros de una nueva crítica literaria (M. Blanchot, G. Poullet, G. Deleuze).

En el siglo XIX, sin olvidar el puente de continuidad que respecto al pasado inmediato supone la narrativa inglesa del siglo XVIII, la novela se vigoriza. Balzac, Stendhal y Flaubert en Francia, Dickens en Inglaterra y Galdós en España articulan un mundo del que son testigos y lo reflejan al modo de una visualización paralela. Esta tarea, en la que se depura un oficio, es de traducción, lo que se

ha convenido en denominar realismo. En definitiva, a fuerza de realistas los escritores futuros seguirán atentos a la realidad. Ésta, esencialmente cambiante, les llevará a la estilización de los procedimientos. Se llegará así a una "novela-reportaje" o a tentativas similares, como la de un Truman Capote.

"El poder y la gloria" es una de las obras en que Graham Greene expresa su desacuerdo con muchas actitudes de la Iglesia.



"LE NOUVEAU ROMAN", ¿UNA RUPTURA CON EL REALISMO?

Autores representativos de este movimiento:
N. Sarraute (1901): "Tropismes" (1939), "Planétarium" (1959), "Fruits d'or" (1963).
C. Simon (1913): "Tricheur" (1946), "Palace" (1962).
A. Robbe-Grillet (1922): "Les hommes" (1953), "Voyeur" (1955).
M. Butor (1926): "La modification" (1957), "Degrés" (1960), "L'emploi du temps" (1956).

PORQUE EL MUNDO ES ABSURDO, LA NOVELA CESA DE REFERIRSE A EL

"Durante mucho tiempo, la imitación de la realidad, de cualquier forma que se hiciera, ha sido la consigna del novelista. Tratara de lo que tratase la obra, siempre se contaba una historia, se hacía vivir a unos personajes, se pintaba un mundo: Roger Martin du Gard o Jules Romains no son tan distintos de Balzac. Pero desde 1940, los novelistas han tomado conciencia de la 'absurdidad' del mundo y la mayoría de ellos han convertido esta constatación, nacida de los desastres de la guerra, en un verdadero dogma. La novela tradicional... suponía, si no una fe religiosa, al menos cierta confianza en el porvenir de la humanidad, la solidez del mundo y el valor del lenguaje. Mas ¿para qué representar un mundo que se hunde? El rechazo de las formas tradicionales del arte es un fenómeno paralelo a la puesta en cuestión de la realidad del mundo sensible y del poder del espíritu humano" (Bolsedeffre, 1965).

Esta visión de la nueva novela se contraponen a la que presentan dos de sus autores más importantes, N. Sarraute y A. Robbe-Grillet.

"En efecto, en tanto que numerosos críticos y una gran parte del público ven en la nueva novela un conjunto de experiencias puramente formales y, en el mejor de los casos, una tentativa de evasión fuera de la realidad social, dos de los principales representantes de esta escuela acaban de decirnos, por el contrario, que su obra había nacido de un esfuerzo tan radical y tan riguroso como les ha sido posible por aprehender, en lo que tiene de más esencial, la realidad de nuestro tiempo" (L. Goldmann).

"Otro elemento común a las dos exposiciones que me parece útil señalar es la afirmación de que si estos dos novelistas han adoptado una forma diferente a la de los novelistas del siglo XIX, ha sido, en primer lugar, porque tenían que describir y expresar una realidad humana (el sociólogo diría una realidad social, en la medida en que para él toda realidad humana es social) diferente de la que habían de describir y expresar estos últimos" (idem).

PERSONAJES Y OBJETOS

"Para Robbe-Grillet las cosas están ahí y no son otra cosa que cosas, cada una encerrada en sí misma... Para el narrador (en la nueva novela), el universo inmediato está constituido exclusivamente por aquellos objetos que entran en el campo de su percepción. Así, el novelista no duda en describir un margen de apenas tres milímetros de ancho o el borde de un objeto que no llega a la mitad. Se llega así a una despersonalización de la novela: el mundo no existe más que al nivel de las apariencias inmediatamente perceptibles. En 'La jalousie', el héroe, situado en el centro de la novela como la araña en medio de su tela, no interviene, registra, toma nota y mide los objetos. El golpe de una puerta al cerrarse, el reflejo de una luz, una conversación en voz baja o el movimiento de un clematis se reflejan en él como en un espejo deformante. Porque sus medidas no son exactas, su pasión las ha falseado" (idem).

EL ETERNO DEBATE: FORMA Y CONTENIDO

"Ocurra lo que ocurra, la nueva novela tiene un sitio asegurado en la historia de la literatura de estos últimos veinte años, en la cual simboliza el retorno a la literatura pura tras el procedimiento casi absoluto desde 1945 de la literatura comprometida" (idem).

"Finalmente, la exposición de N. Sarraute me parece notable en cuanto a su penetración y verdad al demostrar como los hábitos psíquicos, las estructuras y las categorías mentales antiguas, que persisten en la conciencia de la mayoría de la gente, les impiden aprehender la nueva realidad que es esencial, en la medida en que ella estructura, efectivamente, la vida cotidiana de los hombres, incluso aunque muchos no sean conscientes de ello" (idem).

Del deseo de captar un conjunto pasarán al interés casi obsesivo por los detalles y, entre éstos, el fundamental es la persona. Aquella visualización paralela pasará a ser confesión, desahogo de una subjetividad. A la prolongación naturalista (el hombre determinado por el medio) sucede la circunstancia personal, la preocupación del hombre por "explicar-se". El mundo propio ofrece posibilidades de exploración tan amplias como el registro de la historia externa. Dentro de los márgenes que uno (el mundo propio) y otra (la historia externa) ofrecen, cabe situar en fecha reciente los nombres de los estadouni-

deneses John Updike, N. Mailer, R. Ellison, B. Malamud, W. S. Burroughs, G. Garret, V. Nabokov (autor de la célebre *Invitación*), J. Purdy y de los británicos W. Golding, Iris Murdoch, Doris Lessing, S. Middleton, Sylvia Plath, E. Taylor. En Italia descuellan, además del consagrado Moravia y de un C. E. Gadda, A. Bevilacqua, L. Mastroratti, M. Tomizza, P. Gadda-Conti, C. Sgorlon, Natalia Ginzburg y Carlo Cassola; en la Unión Soviética, Pasternak, Sholokhov, V. Kozhevnikov, A. Solzhenitsin, Iván Melezh, y en Alemania (sin concretar fronteras), H. Böll (último Premio Nobel), M. Walser,



Escena de la obra teatral de Jean-Paul Sartre "A puerta cerrada". Sartre es el máximo representante del existencialismo en la actualidad.

James Joyce, por Blanche (National Portrait Gallery, Londres). Este escritor irlandés creó en "Ulysses" la representación del antihéroe y las trivialidades de sus aventuras. Dicha trivialidad se convierte en el único interés de la obra.

G. Grass, Arno Schmidt, Hans Werner Richter, H. Kant. Ahora bien, no se trata de apuntar simplemente este cambio —y esta nómima— como un hecho que acaece.

Señalar este cambio únicamente como dato externo a registrar sería falso en la medida en que no lo acompañáramos de una reflexión solidaria: la relación que el escritor mantiene respecto a su propio lenguaje. Esta relación se complica, en primer lugar, porque la representación del mundo no se compadece con la imparcialidad expositiva de la novela tradicional. ¿Servirán las mismas palabras para distintas situaciones? En cualquier caso, su orden habrá de ser alterado, pues la pretensión de edificar una imagen impasible de la realidad aparece como una de las trampas más aviesas del oficio. El rechazo del convencionalismo se impone como indudable para la nueva sensibilidad. La urgencia de una alteración formal la acusan precisamente los escritores equipados con un mayor o mejor conocimiento de las literaturas clásicas, del bagaje literario tradicional. Sumariamente, la localización temporal del cambio habría que establecerla en los albores del siglo XX, que no empieza propia-



CINE Y FOTOGRAFÍA, INVENTOS DEL SIGLO XIX Y EXPRESIÓN DEL XX

Agazapado en el fondo de su cueva, con frío y hambre en el cuerpo, el hombre primitivo contempla, a la luz de un candil de grasa, cómo se mueven las figuras que ha pintado en el techo y en las paredes de su cubículo, de su recinto de seguridad. Y sueña... sueña que las figuras se mueven, que las escenas deseadas o sucedidas cobran vida.

Una tras otra, las generaciones humanas han seguido el sueño de su antecesor y han intentado convertirlo en realidad. En el fondo, una vez más, el hombre buscaba, en la plástica móvil, un camino de liberación de sus demasiados evidentes límites. El había inventado la barca para trasladarse a distancias que no podía alcanzar a nado, logró surcar el aire con alas artificiales, transmitir su voz a distancia, suplir el esfuerzo y la limitación de su locomoción normal mediante las extremidades inferiores gracias al motor y a la rueda, venció a la enfermedad y con frecuencia a la muerte... En el mismo esfuerzo, con la misma constancia y con parecidos resultados trabajó en la búsqueda de una expresión por evidenciaciones que, por lo menos hasta cierto punto, vencieran no tan sólo a la distancia y al tiempo, sino también a la propia muerte: habiendo fotografiado, filmado la figura y grabado la voz, el hombre podía morir, pero se transmitía a sus sucesores con una vivacidad que lo hacía de veras perdurable. Ya no era necesario "explicar" cómo fue tal político o tal familiar: podíamos verles y oírles.

La serialización icónica

Los espectaculares avances de la matemática, los nuevos caminos emprendidos por la filología, los métodos y pensamientos dialécticos y, en especial, las derivaciones estructuralistas iluminan hoy, con luz nueva, los conceptos intuitivos y afirmados por los predecesores del hecho fílmico, estudiados por medios clásicos durante cincuenta y pico de años. Tanto la teoría como la poética y la historiografía icónicas reciben hoy un trato serio, profundo y casi preferente a la hora de estudiar y establecer los medios humanos de comunicación.

El hecho de la serialización icónica, por otra parte, no era nuevo cuando la serialización fílmica apareció gracias a un estado suficiente de evolución tecnológica, científica y estética: no había más que reafirmar, completar y establecer aquello que desde el principio había sido inventado con la fotografía. El cine no hacía más que eliminar la "nada" existente entre varias representaciones sucesivas, al modo de las "aleluyas" populares. Constituye todavía hoy un frecuente error el considerar el cine como un hecho aislado. Error, por

otra parte, lógico por el hecho de que durante muchos años lo que ha importado del mismo, el enfoque que se ha dado a sus posibilidades no ha depasado el estado "espectacular".

Una especial fenomenología, sin embargo, ha permitido que se descubriera que el libro fotográfico, el *comic*, la serie de señales puestas en una carretera o una autopista que se recorren en automóvil, forman parte del mismo fenómeno del que el cinematógrafo es la más completa consecución, puesto que, como la literatura o la música, alcanza una representación espacio-temporal de la realidad, sea ésta interna o externa al cerebro humano.

La representación de la realidad, la transmisión posible de sus verdades, en efecto, no se reduce tan sólo a lo que efectivamente sucede en el contorno humano, sino que atañe a las invenciones de la mente, tan reales como las concreciones de un mineral visible y tangible. Los procesos lógicos y semióticos se han podido traducir en serializaciones icónicas continuadas, tal como lo habían logrado las convenciones fonéticas que dieron paso a la literatura o a la combinatoria sónica y rítmica de la música.

El cine y las artes

El añejo concepto de las bellas artes, separadas de las llamadas artes menores, ha quedado abolido. No se trata de la materia o del medio, sino de la finalidad y el logro, a la hora de categorizar hoy los hechos encaminados a la transmisión humana por medios tecnológicos. Con harta premura, algunos comentaristas habían definido el cine como una "nueva literatura", como un "teatro de luces", como un "arte de síntesis". No iban desencaminados, en verdad, pero daban del nuevo invento una visión meramente parcial o comparativa.

Cierto que el cine se presentaba como una plástica, al modo de las llamadas "artes del diseño"; cierto que permitía una formulación narrativa, explicativa, a la manera de la novela o del teatro; cierto también que, como resultado del montaje, su estructura se asemejaba al tipo ritmológico musical... Pero al mismo tiempo no era menos cierto que nos hallábamos ante algo totalmente nuevo, aunque largamente imaginado, gestado. El cinematógrafo no era un arte según la definición académica, sino más bien práctica, a la manera como en ciertos siglos se denominaba las "artes médicas", las "artes de pesca", el terrible y desdichado "arte de la guerra". Con la nueva perspectiva, el cine resulta un medio de expresión con características universales, capaz de ser tratado "artísticamente"; pero, fundamentalmente, a dis-

posición de cualquier necesidad transmisiva humana.

Siendo todo ello así, es perfectamente imaginable, lógico y hasta natural y deseable el uso del hecho fílmico como medio de transmisión de otras artes o ciencias, de observaciones, conocimientos y descubiertas ajenas: se puede y debe tener en cuenta un cine pedagógico, un cine literario —y por ende un "cine-novela", un "cine-épico", un "cine-teatro"—, pero el verdadero meollo de la cuestión es el llegar a un uso del "cine-cine".

Una evolución "lingüística"

Comparemos estos tres filmes: la "Sortie des ouvriers des usines Lumière a Lyon" (1895), de Louis Lumière; el "Ok-tiabr", de Sergei Mihalovich Eisenstein (1927), y "2001, A Space Odyssey" (1968), de Stanley Kubrick. Difícilmente el espectador de 1895 hubiese podido "comprender" la cinta soviética y menos todavía, claro está, la serie "ciencia-ficción" kubrickiana. ¡Y, sin embargo, los tres filmes se apoyan sobre las mismas bases! Ocurre, no obstante, que ha evolucionado el metraje, han sido perfeccionados los medios mecánicos, se ha intentado una prospección en el pensamiento abstracto, cada vez más marcada; y, sobre todo, ha evolucionado el "lenguaje". Seguiremos usando la serialización continuada, pero las relaciones, las interacciones entre la tecnología mecánica, la técnica formal y la estética evolutiva han hecho que del simple montaje mecánico pasáramos a un montaje intelectual, capaz de expresar metáforas o de usar *ralisps* y luego a un montaje en el interior mismo de una toma.

Cintas actuales, como el *Rendez-vous a Bray*, de André Delvaux, o el *Lenz*, de George Moore, nos dan una idea bastante aproximada del camino recorrido: ideas poéticas o filosóficas que se expresan no mediante razonamientos tomados de prestado a la literatura, sino a través de evidenciaciones que permiten participar en el desarrollo de unas ideas en forma evidencial; a través de ellas participan en unas cogitaciones de modo directo, cambiando así el sesgo del "aprehender", pasando de admitir a correalizar el proceso.

Emulsiones diversificadas, cámaras capaces de operar a distintas velocidades de toma, objetivos de focal variable o de utilización plenamente caracterizada, movimientos de la cámara inéditos, diversidad de medidas de los soportes del filme son en sí otras tantas razones de esa evolución cuando no consecuencias de la misma. Pero todo ello resulta poco si tenemos en cuenta la enorme variación que la electrónica está empezando a introducir. La televisión, forma de transmisión de lo fílmico, tanto por lo que permite de envío

instantáneo de realidades distantes como de introducción desde un solo emisor a millones de pantallas, abre caminos por demás inéditos. Si a ella asociamos el hecho todavía más reciente de la "video-cassette", con las extraordinarias facilidades de utilización y conservación que dentro de poco le serán propias, nos hallaremos ante unos cambios expresivos derivados de ellos, que llevarán a unas convenciones difíciles de imaginar en estos momentos.

Condicionantes socioeconómicos e ideología

En el momento de redactar estas líneas, un curioso fenómeno de aparente paradoja se está produciendo: mientras los cines de barrio y buena parte de los cines de pequeñas poblaciones, considerados tradicionales, se cierran, se abren, en cambio, muchos cines en ciudades grandes y medianas, cines que, por otra parte, se dividen en dos categorías contrapuestas: los enormes salones destinados a grandes espectáculos mayoritarios y las salas cada vez más reducidas, destinadas a una especialización muy concreta de la exhibición. Y no sólo es eso: grupos humanos, superando la estrecha pero históricamente útil función del "cine amateur", se lanzan cada vez más a la confección y exhibición de filmes destinados a verdaderos circuitos privados. Clandestinos, *underground* o simplemente independientes, cada vez son más frecuentes los grupos de filmación, apoyándose en el abaratamiento de los costos materiales, en la facilitación tecnológica del trabajo y, sobre todo, en la acuciante necesidad de expresar los problemas del presente por medios expresivos igualmente actuales. Las predicciones del famoso "Congreso de Cine Independiente" celebrado en la segunda preguerra mundial del presente si-

glo en Sarraz, con asistencia de Eisenstein y otros clarividentes, se van cumpliendo de forma inexorable.

A nivel individual y colectivo, la Humanidad pugna por informar e informarse, por saber de los demás y por saberse. El "nosce te ipsum" del clásico pasa por el "toma tu cámara" de los muchachos actuales. Sin embargo, y quizá precisamente por ello, los estados intervienen y, por razones económicas o sociológicas concretas, en nombre del bien común, hacen y deshacen, abren compuertas o limitan cauces, recuerdan la estúpida lección de los *agit-kino* y de los trenes-cine soviéticos, constatan que la liberación actual empezó cuando los jóvenes formados bajo el fascismo italiano lograron aislar el coagulante "neorrealista". El tutelamiento, el paternalismo, el inmovilismo o hasta el negativismo de muchas administraciones se lleva a cabo no tan sólo a través de la censura de las obras, sino también con el control de los espectáculos en general y del cine en particular, usurpando el papel de los verdaderos padres o el derecho al error de los hombres reales. Ello queda tanto más patente en el caso de los modernos difusores de lo fílmico cuanto que, según decíamos anteriormente, el pequeño grupo, en su ambiente, es ya capaz de autoabastecerse, prescindiendo del gran capital, sea éste estatal o indirectamente unido al poder a través de la banca.

No resulta, pues, extraño que la mayoría de canales de televisión existentes actualmente en el mundo estén en manos de los estados, del poder ejecutivo, olvidando al poder legislativo y al judicial y, sobre todo, que la verdadera soberanía ideológica corresponde a los pueblos a quienes representan. Se llega al extremo de que antes de aparecer en el mercado real la "video-cassette" se establecen ya normas, controles y prohibiciones sobre su uso.

El miedo y la esperanza

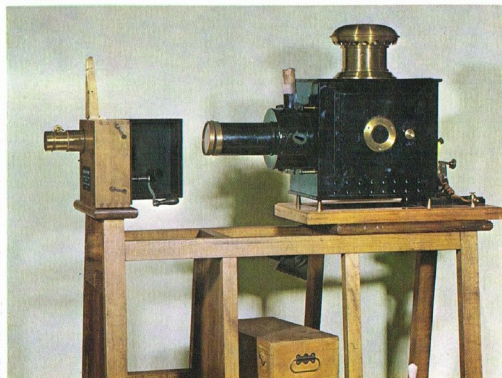
Tiempo hace, la prensa fue definida muy acertadamente como "el cuarto poder". Ahora debería parecer evidente que la iconología, y en especial el cinematógrafo, constituye un sexto poder—no olvidemos a los sindicatos— capaz por sí solo de hacer vender y comprar, de hacer indignar y calmar, de construir y destruir ideologías. Orwell preveía a la T.V. como arma de control, ciudadano por ciudadano, de las poblaciones en su "1984". Y así va siendo: el hombre había encontrado un medio de autoserverse, de profunda definición respecto de sí mismo y de su contexto. Pero como toda obra humana, la imagen móvil realizada por sistemas mecánicos puede volverse esclavizadora en vez de liberadora.

Del mismo modo que el automóvil libera, pero puede alienar; que el llamado "amor libre" sólo existe de verdad si quienes lo llevan a cabo han asumido la plenitud de su sentido, e igual que el reloj, la moneda, el sistema decimal y las fuentes energéticas fueron puestos en marcha para ayudar y, sin embargo, con frecuencia anulan al ser humano, así también ocurre con el cinematógrafo y sus allegados. Puede existir y debe hacerse un cine liberador, informador, positizador, pero puede existir y existe de hecho un incalculable kilometraje de bajeza, de elementos cretinizados, de elementos paralizantes e inhumanizantes.

Muchos años ha, por cuenta de un obispo-pado catalán, se editó un folletín titulado "El cinema, un Moloc moderm", con una portada en la que una entrada de salón cinematográfico, con aspecto de fauces abiertas de llameante dragón, se tragaba las almas de los honestos hombres fatidicamente caídos en el embrujo de lo fílmico. El procedimiento, equivocado, no surgió efecto y además caía en su propia trampa al no darse cuenta de que lo "malo" no radicaba en la cámara—el medio—, sino en el ojo—el hombre—. Así lo han entendido los poderosos de este mundo al usar del medio con ojo avizor al provecho de lo fuerte. Sin embargo, existe en el cine—y en toda formulación icónica de carácter evidencial— una fuerza que se sitúa a destiempo: la del natural espíritu crítico que necesita poco para desarrollarse.

La esperanza, hoy por hoy, se llama "educación". Pero ello no en el sentido tramposo tradicional de la admisión de una tradición, sino en la continuidad de la única tradición válida: la del hombre luchando por serlo con dignidad. La introducción de las enseñanzas icónicas desde la escuela primaria a los estudios superiores, aun si esté intencionalmente mediaticada, tendrá tarde o temprano que admitir la paridad de la expresión cinematográfica y la literaria. Cuando ello pase—y ya está sucediendo—, al mismo tiempo que se deforman las ideologías de los encontrados *establishments*, se dotará al hombre del arma ideal para luchar contra los mismos.

M. P.





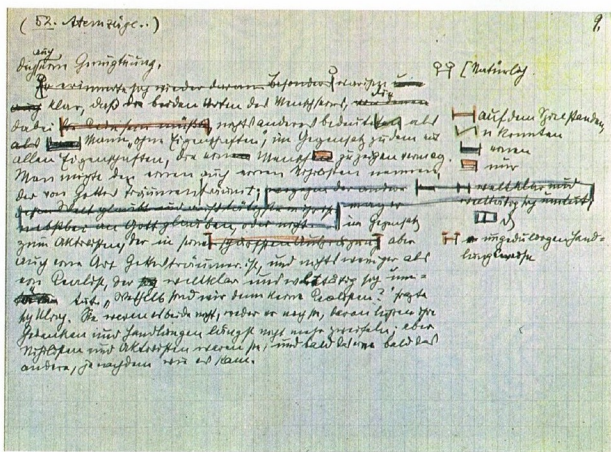
Virginia Woolf, por F. Dodd (National Portrait Gallery, Londres). Esta escritora inglesa creó una técnica novelesca en que la reacción subconsciente desempeña gran papel.

mente hasta la liquidación de la primera Guerra Mundial. Hay, como es natural, signos anticonceptores.

El escritor austriaco Hofmannsthal, familiarizado con el teatro del Siglo de Oro español y con el inglés clásico (Shakespeare, Ben Jonson), refiere en su *Carta a Lord Chandos* (1902) cómo las palabras usuales para expresar estados afectivos tan comunes como son los de un padre hacia su hija le resultan inapropiadas. Cabalmente, la conciencia de un lenguaje estereotipado, trivializado, le lleva a considerar huera esas sus mismas frases cariñosas. Esas palabras, por repetidas, están vaciadas. ¿Implica el uso del lenguaje su propio deterioro? ¿Supone la reiteración de temas un adocenamiento del que es necesario liberarse para que el lenguaje y la literatura vuelvan a descubrir una plenitud perdida? (o sea, una expresión diferente, más entera que la rastreable en folletines, periódicos y obras de divulgación). La cuestión, por teórica, nos llevaría a especulaciones ajenas al carácter de estas líneas. Pero ciertamente los escritores acreditan una firme voluntad de renovación, postulada tanto por factores formales de expresión como por la búsqueda solidaria de otros temas. Formas y temas que reclaman una escritura más libre, emancipada del encorsetamiento establecido.

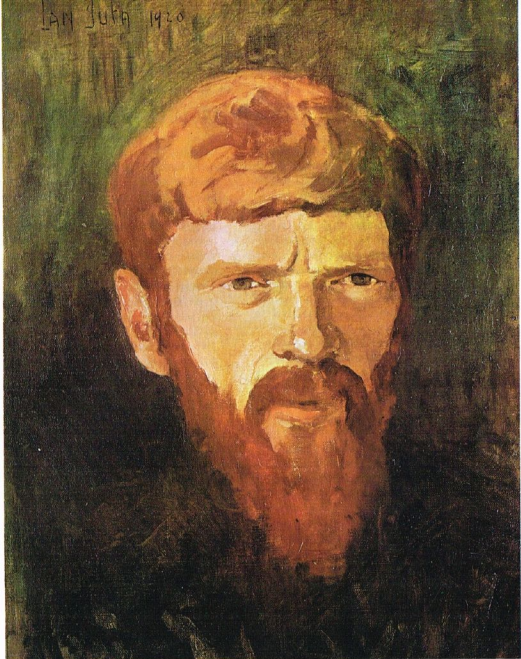
Th. Mann corona con su novela *Buddenbrooks* el realismo alemán. Pero ya en 1903, con la narración *Tonio Kröger*, ofrece una

Página del manuscrito de la novela de Musil "El hombre sin atributos" (Robert Musil Archiv, Klagenfurt), escritor para quien la novela es un campo de experimentación cercano al ensayo.



muestra clara de la fisura que se opera en la conciencia artística, fisura que Thomas Mann hará resaltar también en *Muerte en Venecia* y en otros relatos. El escritor revela, en efecto, que su estado es el de extrañeza ante la consistencia —para él sólo aparente— de las cosas. Kröger, atraído por la vida, opta por el arte. Esta vocación le enajena de la participación directa en los pesares y gozos de sus compañeros en la escuela, primero; en la incorporación normal a la familia y al trabajo, después. El espíritu aparece como una “debilidad” ante esa apariencia sana, directa, de la vida que discurre ante él. Esta tensión entre vida (como incorporación preestablecida a fases sucesivas dentro de la sociedad, función acumulativa) y espíritu (recelo ante la normalidad exterior como suma de lugares comunes, función selectiva) caracteriza a todos los escritores que han renovado la literatura. Es la agudización, a veces extrema, de dicha tensión lo que caracteriza a las letras contemporáneas.

La novela deviene impresionista, prefiere una visión sesgada y parcial al propósito totalizador característico, por ejemplo, de un Balzac. La conciencia de que algo se ha roto, seguramente la armonía entre el hombre y los valores en que venía sustentando la razón de su existencia, se anticipa en la obra de Dostoievski (por ejemplo, las *Cartas desde el subsuelo*, confesión sin reservas del subcon-



D. H. Lawrence, por J. Junta (Galería Nacional de Retratos, Londres). La penetración psicológica alcanza extremos de virtuosismo en las novelas de este autor.



“El sonido y la furia” fue una de las obras más leídas del norteamericano W. Faulkner.

LA MUSICA DEL SIGLO XX

La situación de la música a principios de siglo exigía de los compositores un esfuerzo para encontrar un lenguaje nuevo. La tonalidad, que había dominado la música desde la Edad Media hasta fines del siglo XIX, se encontraba en una fase difícil. Era arduo saber en qué tonalidad estaba escrita una obra determinada, a causa del abuso de las modulaciones, o paso de una tonalidad a otra. Son numerosas las partituras escritas en esa época que exigían para establecer su tonalidad un análisis sutil. El cromatismo de *Tristán e Isolda*, cromatismo considerado el elemento destructor de la tonalidad, y casi la totalidad de la obra de Debussy a partir de 1892, quedaban fuera del marco tradicional de la tonalidad. Ante esta crisis de lenguaje, los músicos europeos reaccionaron de distintas maneras.

Una de las respuestas fue originada en 1906 en los países germanicos, en especial en Viena y Munich, gracias a la obra de Schönberg, de Webern y de Berg, conocidos más tarde con el nombre de Escuela de Viena. En este campo, la vinculación de Schönberg con el grupo expresionista alemán "Der blaue Reiter" fue muy importante. En el primer número de la revista que lleva ese título aparece, además de un artículo sobre música de Schönberg, un suplemento musical que reproduce en facsimil obras musicales de estos tres compositores. El expresionismo musical fue obra de estos músicos, a los que habría que añadir el nombre de Richard Strauss. Las obras que pertenecen a este movimiento son densas y emotivas; en algunas de ellas, la alucinación sonora llega a límites extremos.

Cuando Schönberg superó la fase de la música atonal, abandonó el expresionismo y se alejó de la estética del "Blauer Reiter". Su influencia sobre sus dos discípulos Berg y Webern fue decisiva; su denominación común fue la profundización del lenguaje creado a lo largo de los años por Schönberg, para ellos siempre el maestro indiscutido.

Schönberg vio pronto que la música atonal conducía a un subjetivismo anárquico y que no era necesario retroceder y replegarse a un objetivismo o reorganizar la música por medio de una nueva sintaxis: escogió este último camino. Una segunda respuesta a la suspensión de la tonalidad se encarnó en Francia en las figuras de Satie y de Stravinski. Esta nueva manera de considerar la creación musical fue ante todo una negación del postromanticismo y llegó a rechazar el contenido expresivo del arte musical. La creación se convierte en problema que presupone reflexión y actitud crítica por parte del compositor.

Eric Satie, que puede considerarse el primer músico moderno, no admite el sonido como símbolo y quiere que sea únicamente una realidad sonora; busca la esencia de la música y rechaza el subje-

tivismo. A partir de este momento, la espontaneidad creadora no es suficiente. Esta estética influiría en numerosos músicos, entre los que destacan Ravel y Falla.

Años más tarde, Cocteau, en el manifiesto "Le Coq et l'Arlequin", formuló de manera brillante esta estética. Basta de nubes, de olas, de acunados, de onidas y de perfumes de la noche; necesitamos una música de cada día.

El "Groupe des Six", inspirado por Satie, actuó de manera efímera en la primera posguerra europea.

Paradójicamente, en Alemania la estética de Satie dará sus mejores frutos. El movimiento será conocido por la nueva objetividad, "Neue Sachlichkeit", y se plasmará en las obras de Kurt Weill, Ernst Krenek y Paul Hindemith. Querían para su arte una repercusión política y social: el ambiente de la república de Weimar a partir de los años 20 les fue favorable. Berlín se convirtió rápidamente en el centro del vanguardismo europeo. La personalidad de Bertolt Brecht fue decisiva para esta tendencia. El arte musical debía ser simple, alejado de cualquier intelectualismo o de cualquier refinamiento. La finalidad era crear una música integrada a la vida como la lectura cotidiana de un periódico.

Hindemith escribe obras audaces y Weill compone con un lenguaje musical voluntariamente popular, de sencillas melodías diatónicas. A la antipoesía de Brecht corresponde la intimidad de Weill.

La experiencia de la música para ser usada (*die Gebrauchsmusik*), así como la de la nueva objetividad, acaba alrededor de 1932, aunque en la actualidad todavía se viva en algunos aspectos.

También entre el período de las dos guerras aparece en música el neoclasicismo, en el que colaboraron personalidades tan diversas como Stravinski, Hindemith, Bartók, Ravel. Es una adopción de estilos alejados del barroco, por ejemplo, como reacción a los excesos del postromanticismo. Se asiste a un abandono de las formas sonata y sinfonía y a una predilección por la escritura polifónica y por las formas musicales arcaicas como el concierto grosso. El neoclasicismo, aunque correspondía al gusto de la época por la claridad, la concisión y la objetividad, se convirtió pronto en un academicismo pobre y vacío. En esta estética la figura de Stravinski aparece solitaria, ya que en sus composiciones neoclásicas exploró nuevos mundos de sensaciones y creó obras tan radicales como nuevas. Las obras que pertenecen al neoclasicismo, como no exigen un gran esfuerzo por parte del público, obtuvieron notable éxito y los principales músicos llegaron a la fama antes de la segunda Guerra Mundial.

Por su parte, el expresionismo musical había llegado a un callejón sin salida. Schönberg, después de unos años de silencio, encontró en 1923 una nueva sin-

taxis musical, una nueva organización del lenguaje que cristalizó en su "Método dodecafonico". La música atonal, lenguaje del expresionismo musical, había de ser forzosamente un lenguaje de transición, ya que consistía en una ruptura de la tonalidad, pero no tenía fuerza ni coherencia suficiente para crear un nuevo orden musical. El hallazgo era una nueva herramienta de trabajo en la que los doce tonos estaban únicamente relacionados entre sí. El dodecafonismo fue codificado por el sistema serial, que sucedió al atonalismo anárquico en el aspecto práctico de la composición.

También es valiosa la aportación de dos personalidades independientes. La primera, Igor Stravinski, es para el gran público sinónimo de música contemporánea y es difícil decir en cuál de los movimientos musicales del siglo XX debería figurar preferentemente. Muchas de sus obras aparecen sin nexo común, ellas sí en cada una o en cada grupo de ellas el músico se hubiera lanzado a una aventura estética diferente. Su período más fecundo en obras maestras es el ruso. Stravinski representó en el campo rítmico una lección vigente todavía en la actualidad. En los últimos años, Stravinski sorprendió al mundo con la adopción de la escritura serial, lo que le permitió la creación de obras muy personales. Otro clásico del siglo XX es el húngaro Bela Bartók, que a lo largo de su producción buscó una expresión propia. En su música se encuentran elementos diferentes: la incorporación de melodías populares basadas en la escala primitiva, el ritmo libre y la doble influencia de Stravinski y de Schönberg. Su respuesta a la crisis tonal de principios de siglo fue enteramente personal, y aunque su camino no ha sido seguido por las generaciones que le sucedieron, es innegable que para él fue ciertamente válido y rico en obras maestras.

Después de la segunda Guerra Mundial aparece el serialismo, nacido alrededor de 1945, año de la muerte de Webern, sin cuyo concepto de la nueva música no hubiera sido posible la aparición de este movimiento. Webern había sacrificado todo aquello que fuera accesorio y prescindido de cualquier recurso que no fuera el sonido puro. El timbre, de la voz o de los instrumentos, representaba para él una nueva dimensión musical, y cada uno de los instrumentos era utilizado en función de su propio color. El concepto de serie se amplió más tarde a otros elementos que no fueran la altura de las notas o su timbre. En el campo del ritmo fue O. Messiaen quien realizó sistemáticamente una organización coherente. La serie no fue ya un concepto lineal, sino una estructura de diferentes dimensiones; los instrumentos tradicionales aparecen con muchas limitaciones que impiden el uso generalizado de la serie, por lo que es necesario en-

contrar técnicas nuevas para producir nuevos sonidos.

La incorporación del ruido profetizado por los futuristas italianos F. Ballila Pratella y L. Russolo alrededor de 1912 fue realizada en la obra de Edgar Varèse. Este investigador musical no sólo incorporó el ruido a la música, sino que le dio vida propia; al igual que los futuristas, quería quebrar, al precio que fuera, el reducido círculo de sonidos puros para conquistar la gran variedad de los sonidos ruidos. El campo acústico debía ampliarse y basarse en conceptos de orden psicológico: tensión-relajación, concentración-disolución.

El objetivo era crear una música vinculada a la vida diaria impregnada por la técnica.

El desarrollo ulterior de la exploración sonora se encuentra en la experiencia de la música concreta promovida por Pierre Schaeffer y sus colaboradores en el "Studio d'essai de la radio française" (1948), en la música electrónica nacida en el estudio de Radio Colonia fundada por H. Eimert en 1951 y en la *tape-music* norteamericana nacida en 1952. Otras búsquedas paralelas han sido realizadas asimismo por J. Cage, D. Tudor y M. Feldman.

Contemporáneamente y gracias a las experiencias de J. Cage, de P. Boulez y de K. Stockhausen nació la expresión de música aleatoria, que significó la introducción de elementos de azar y de improvisación en una composición musical o en su ejecución; la reacción a estas formas rudimentarias del azar fue la música estocástica (I. Xenakis), que aplica las teorías matemáticas a la composición, y la música algorítmica o cibernética, en la que se compone con un programa previo y por medio de calculadoras electrónicas (P. Barbaud).

M. A.

ciente, o el famoso episodio "El gran inquisidor" incluido en *Los hermanos Karamazov*, que no es sino una requisitoria implacable contra las limitaciones que al desarrollo de la individualidad impone la religión). La luz del gran novelista ruso, unida a un *pathos* expresivo provocador que sacuda la inercia lectora, refleja un desasosiego latente respecto a los valores vigentes. Nathalie Sarraute ha descrito en *L'ère du soupçon* (La era del recelo) la progresión de este extrañamiento que desemboca en el universo hermético de Kafka; en sus prolongaciones atomizadoras confluyen la pura experimentación lingüística y la concepción desmembrada del universo (caso de Samuel Beckett).

Es lógico que hacia fines del siglo XIX vieran amenazados sus cimientos las instituciones rectoras de la conducta humana en distintos sectores. La Iglesia católica, con el "Syllabus" (enumeración de todos los desvíos que su óptica podía registrar en la época), condenó los frutos de ese estado de conciencia que denominó "modernismo". Pero el proceso desmitificador es ya irreversible. La interrogación y la duda han abierto brecha en la conciencia contemporánea e incluso escritores católicos como Bloy y Péguy, a principios de siglo, y Mauriac, Bernanos y Graham Greene, más tarde, expresan, con intensidad superior a la de autores no confesionales, su desacuerdo con muchas actitudes de la Iglesia. Se trata, al fin y al cabo, de la vocación del escritor y ésta no sufre interferencias extraliterarias.

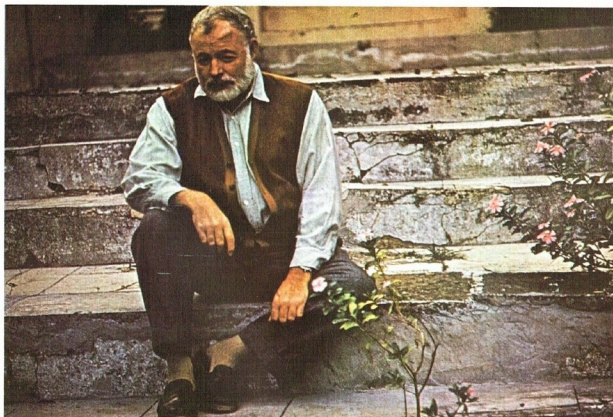
A modo de breve recapitulación recordemos que —como en un primer momento de la literatura contemporánea apuntábamos— las obras de Th. Mann y Hofmannsthal "suponían" (entre muchas otras) la actualización de la conciencia del escritor. Junto a ello hay que apuntar la separación que ejercitan muchos autores con respecto a una visión excesivamente esteticista de la realidad. La autocom-

placencia es criticada duramente por el artista, y ello no sólo porque suponga un defecto burgués particularmente antipático, sino además porque cierto sentido de marginación (que permita la dedicación absoluta a la obra) es, en ocasiones, conscientemente buscado.

Página ilustrada de la novela de Alfred Döblin "Berlin Alexanderplatz", obra en que el autor refleja el pulso de una gran ciudad.



Ernest Hemingway, el escritor norteamericano que se deleita con los atractivos de la aventura física.



Admirador del dramaturgo noruego Ibsen y renovador insuperable de la lengua, el novelista James Joyce simboliza ejemplarmente esta situación. Educado por los jesuitas, Joyce persigue la consecución de una obra en proceso incesante de superación. Sus primeros relatos, *Dubliners*, aparecen en 1914, pero había concluido su redacción siete años atrás. Los quince episodios que integran el

libro son otros tantos reflejos de la vida irlandesa, simbolizados genialmente en pequeños acontecimientos significativos.

Tras esta toma de contacto con la circunstancia ambiental (lo mejor de Joyce es la captación insuperable de la atmósfera de ahogo que entumece la vida en su contorno), en su libro siguiente refiere el progreso y las exigencias de entrega al arte de escribir que se operan en la conciencia creadora: *Retrato del artista adolescente* (1916) es la historia de la ascensión artística a su misma realidad. El absoluto no es lo religioso, sino el arte, y a él solo se entregará Joyce.

El año 1922 aparece *Ulysses*. En él, el modelo clásico de Homero planea sobre la obra. Pero de la misma manera que hoy llamamos odisea (o pequeña odisea) a la aventura, así también el héroe de Joyce es una reproducción, a pequeña escala, del antiguo y ya legendario personaje. Se trata de un antihéroe y su aventura es sólo un cúmulo de triviali-



Léopold S. Senghor, presidente de la República del Senegal, ferviente propagandista de la unidad africana, refleja en su obra literaria el mestizaje cultural que lo condiciona. La influencia de P. Claudel y de Saint John Perse en sus "Cantos de sombra", "Etiópicas" y otras recopilaciones de versos se alía a la de la poesía dyali de su propia tierra.

dades. Pero el tratamiento de anécdotas insignificantes puede transformarse, y de hecho así ocurre, en el verdadero, en el único interés de la novela. Joyce refleja la discontinuidad del acontecer psíquico mediante la disposición contrastada de muchos fragmentos y en las últimas páginas elimina totalmente los signos de puntuación como para indicar así la misma torrencialidad y automatismo del discurso interior subconsciente.

Su última obra, en la que trabajó diecisiete años, acentuó el proceso experimental y constituye un ejercicio de lectura sólo posible para virtuosos de la lengua inglesa que posean además una imaginación capaz de ser cómplice de las combinaciones que Joyce llega a desarrollar. El título de la obra es *Finnegans Wake* (El despertar de Finnegan), pero se había titulado primero *Work in Progress* (Obra en marcha), suficientemente revelador. Joyce vivió fuera de Irlanda toda su juventud y madurez. Este destino de exiliado caracterizará a muchos de los escritores más significativos de entreguerras.

Además de Joyce y Proust, supieron recoger el discurso interior la novelista inglesa Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, *Orlando*, *To the Lighthouse* [Al faro]) y el autor italiano Italo Svevo con *La conciencia de Zeno*. La novela responde también al espíritu del tiempo (el "Zeitgeist" alemán) y el resultado es la acumulación de reflexiones filosóficas, políticas y religiosas en otros tantos títulos contemporáneos.

A una concepción existencialista del hombre responden las obras de Albert Camus, de Jean-Paul Sartre, de Simone de Beauvoir (que en la novela *Les Mandarins* se refiere a los dos anteriores). Para el escritor austriaco R. Musil, la novela es un campo de experimentación cercano al ensayo: *El hombre sin atributos* (que dejó inacabada) refiere la decadencia del imperio austrohúngaro, pero acumula a la vez reflexiones y opiniones sobre casi todas las orientaciones del saber humano. La penetración psicológica alcanza extremos de virtuosismo en las novelas de D. H. Lawrence (*Hijos y amantes*, *El amante de Lady Chatterley*, relatos como *La mujer que se fue a caballo*), en el americano W. Faulkner (*El sonido y la furia*, *Mientras yo agonizo*, *Las palmeras salvajes*), en el austriaco H. Broch (*Los sonámbulos*, *La muerte de Virgilio*) y en el alemán A. Döblin (*Berlin Alexanderplatz*). Este último autor refiere con esta obra el pulso de una gran ciudad; se trata de una comunidad, y es en el animismo de sus componentes donde hay que advertir el juego e intercambio de lo argumental y de los personajes. Esta novela tuvo en el americano Dos Passos su exponente más conspicuo, como señaló oportunamente Sartre.

La novela de protesta, cercana en ocasiones al libelo, pero dotada al propio tiempo de un dominio asombroso del lenguaje, tiene un ejemplo claro en *Voyage au bout de la nuit*, del francés L. F. Céline. Otras novelas, abundando en el mismo sentido, denuncian la masificación, la utilización mercenaria del individuo o el entontecimiento dirigido. Por ejemplo, *1984* de G. Orwell, *Los seres queridos* de E. Waugh, *Contrapunto* de Aldous Huxley.

La novela de acción, dotada de una textura perfectamente trabada, destaca en los franceses A. Malraux (*La esperanza*, *La condición humana*) y, con menos vigor, en A. de Saint-Exupéry (*Vuelo nocturno*, *Piloto de guerra*). Pero son las novelas y, sobre todo, los espléndidos cuentos de Ernest Hemingway, así como algunos de sus reportajes, los que dan la medida acabada de un estilo que re-

Rafael Alberti, por Benjamin Palencia. Este poeta español es quizás el mejor representante de la llamada "generación del 27".



EXPERIMENTALISMO Y "NOUVEAU ROMAN"

Pioneros del experimentalismo literario en general fueron Marcel Proust, F. Kafka, J. Joyce, A. Bréton, Ezra Pound, John Dos Passos, W. Faulkner, etc. La insuficiencia, la inadaptación de los moldes tradicionales a los nuevos tiempos han producido un alud de tentativas, más o menos azarosas, de renovarlas, de insuflarles una vitalidad acorde con el vértigo de la actualidad. Tentativas ya sea de orden individual o bien emprendidas desde unas bases comunes, sin coartar la iniciativa de cada cual (así, el Grupo 47 alemán, o el Grupo 63 italiano, o los promotores del "nouveau roman" francés).

Tomando como ejemplo el "nouveau roman" (movimiento literario cuya aparición data aproximadamente de 1955) o el "anti-roman", nos es posible observar que sus "ejercitantes" parten de un punto de vista indiferenciado para, al fin, divergir en la trayectoria y en la realización concretas. Las metamorfosis que sufre el personaje novelesco, o bien el hecho de su pura y simple desaparición, señalan con toda claridad las lindes de una revolución que en el ámbito de la literatura francesa arranca, como ya anteriormente se ha subrayado, del autor de *A la recherche du temps perdu*. Un lúcido crítico alemán, G. Zeltner-Neukomm, ha fijado, con relación al tratamiento de que es objeto el personaje novelesco, la distinción entre los novelistas en quienes se brinda "un mundo circundante sin transparencia" y aquellos en

los que la hegemonía radica en el mundo íntimo de la conciencia". Deslinda éste que no siempre resulta fácil de dilucidar.

Grosso modo, cabe citar como principales exponentes del llamado "nouveau roman" los siguientes nombres: Michel Butor, Nathalie Sarraute (a la que su libro *Tropismes*, de 1939, otorga el papel de precursora), A. Robbe-Grillet, Claude Simon, Marguerite, Duras, Claude Ollier, R. Pinget, Claude Mauriac (hijo del célebre François Mauriac), Philippe Sollers (adscribo a la revista *Tel Quel*). Todos ellos se inscriben, en teoría y práctica, dentro de un marco cultural genérico en el que se codean con los cultivadores de la pintura abstracta y con los dramaturgos vanguardistas del "anti-teatro" (como, por ejemplo, Samuel Beckett).

Virtuosos en el plano de una técnica que se halla en estado reconocido de insurrección, los presupuestos de su estética se adscriben a una "metapsicología" (en otros términos, el "vaciado" de lo psicológico) y a esas calas o exploraciones en profundidad que se sacan a luz en los denominados y ya acuñados "monólogos interiores". Lastre que conlleva esta común actitud contradictoria es una insoslayable monotonía, efecto éste que ha de terminarse con fecha más reciente un prudente retorno a los moldes narrativos tradicionales. Sea como fuere, la estela del "nouveau roman" es indeleble. Lo más positivo de su aportación al mundo de la

creación literaria es el énfasis que ha contribuido a poner en la interacción del fenómeno creativo y el nuevo interés que ha despertado hacia la problemática narrativa en general.

El "nouveau roman" o "anti-roman" no es sino el síntoma de una urgencia de renovación, de "puesta al día", que se manifiesta universalmente. Tiene precursores y exponentes en todos lados y responde a una inquietud que se extiende a la poesía y al teatro. En el género narrativo sus ecos más recientes se localizan en Italia (con C. E. Gadda, E. Sanguineti, G. Gluglielmi, L. Mastronardi, H. Lombardi, G. Totti, entre otros), en Alemania (con G. Grass, P. Handke, Martin Walser, W. Jens, P. Härtling, Uwe Johnson, H. E. Nossack), en España (con Martín Santos, Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo; Juan Benet, J. Leyva, o los tanteos de autores ya consagrados como Miguel Delibes y Camilo José Cela), en los Estados Unidos y en la literatura latinoamericana (J. Donoso, Severo Sarduy, J. Cortázar, Bioy Casares, el precedente ilustre de Jorge Luis Borges, o de un Lezama Lima en Cuba).

Dato común es el hecho que hoy en día sigue el escritor poniendo sobre el tapete, dejando en entredicho, la validez y la capacidad de transformación insitas en el ejercicio de las letras. En este sentido convergen tan dispares modos de practicarlo,

L. I.

Escena de "Esperando a Godot", de Beckett. En este autor, el teatro del absurdo (quizá preludiado por los hermanos Marx en el cine) alcanza sus cimas más simbólicas.



fleja puntualmente el atractivo y los riesgos de la aventura física, en sus dimensiones varias: caza, enfrentamiento bélico, mundo del hampa, la fiesta de los toros.

Importa subrayar también el caso de novelas aisladas que pueden resultar un tanto marginales comparadas con el mundo narrativo de los autores más profesionales, pero cuya significación es insoslayable. Así ocurre con *Le Grand Meaulnes*, novela central para toda una generación de franceses, o con *El Gatopardo*, por la nostalgia respecto a un mundo periclitado. Y también se da el caso de grandes títulos aislados que lentamente se abren paso hacia el favor de los lectores; quizás el ejemplo culminante, por lo menos uno de los indiscutibles, sea el de la gran novela *Bajo el volcán*, del británico Malcolm Lowry, libro muy personal, de insuperable aliento lírico, en el que se funden la historia reciente (años finales de los treinta), la impostura del oropel capitalista (el mundo de Hollywood) y el infierno de la propia consunción física en la persona del cónsul británico arrinconado en un México fronterizo con la civilización.

Bocetos para la obra "En la jungla de las ciudades", de Brecht, uno de los dramaturgos y poetas más significativos de la literatura del siglo XX (Nationalbibliothek, Viena).



Escena del filme "Marat-Sade", de Peter Weiss, alemán afincado en Suecia, que ha seguido en sus obras una línea de denuncia de signo proletario.



Nos hemos referido ya a la aproximación de los géneros. Al hecho de que muchas novelas recurren a procedimientos poéticos; es evidente la preocupación por el ritmo, por una cadencia cuidadosamente elaborada, en novelas como *Dr. Faustus* de Th. Mann. La riqueza evocadora de Proust tiene el encanto de los mejores poemas del modernismo, aunque la vastedad y minuciosidad de su memoria debía volcarse naturalmente en la novela.

Hacia los años veinte aparecen muchos libros sintomáticos de la literatura contemporánea. Junto a la novela *Ulysses*, en 1922 aparece también el poema *La tierra baldía* de T. S. Eliot, escritor inglés nacido en Estados Unidos. En este poema, en el que resuenan todavía los ecos del desmoronamiento subsiguiente a la primera Guerra Mundial, alternan motivos de la existencia cotidiana, trivial, y citas hábilmente intercaladas de la tradición literaria anglosajona y mundial. *La tierra baldía* (de la que recientemente se ha hecho una edición facsimilar, con notas del hace poco fallecido Ezra Pound) es, pues, una "summa" de sabiduría literaria y experiencia humana que gravita sobre los escritores posteriores de manera sólo comparable a la ejercida también por el *Ulysses* de Joyce. En contraste con la obra de T. S. Eliot, se producen en Inglaterra, además de la poesía de un Dylan Thomas, las tentativas más actuales de

Stevie Smith, Derek Mahon, D. Dunn, W. Plomer, G. Macbeth.

Hacia 1921-1922 elabora Kafka *El castillo*, su segunda gran novela después de *El proceso*. En ambos títulos, la extrañeza del protagonista —un anónimo K., desdoblamiento probable del autor— se enfrenta con la maquinaria burocrática y ofrece la imagen del extravío contemporáneo. El vacío invasor de una intimidad sacudida por el odio y la devastación ocasionados por la guerra es el denominador común a la mayoría de los títulos.

La poesía arranca, además de la plena conciencia de un oficio —ejemplarmente practicado por Eliot y el norteamericano Ezra Pound—, de la negativa solidaria a adormecerse en la mera musicalidad de los versos. Pedro Salinas, el poeta y profesor español, alude a esa circunstancia, concretándola en un verso del poeta mexicano Enrique González Martínez: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...". El propósito estético pasa a ser la exactitud en lugar de la evanescencia en boga hasta el momento. *Le cimetière marin* de Paul Valéry apareció en *Charmes ou Poèmes* (1922). Estilización de los ya muy elaborados versos de un Mallarmé, el poema citado constituye también una muestra capital de la poesía contemporánea.

Grandes movimientos poéticos del si-



Escena de la versión cinematográfica de "El gatopardo", obra del italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

glo XX son el surrealismo en Francia (con Louis Aragon, André Breton, Robert Desnos, Paul Eluard, René Char, etc.), el expresionismo en Alemania (ya iniciado antes de la primera Guerra Mundial con autores como G. Trakl, G. Benn y el caso aparte de Bertolt Brecht, que llegaría a ser el dramaturgo y poeta más significativo de la literatura marxista), la famosa "Generación del 27" en España (García Lorca, Jorge Guillén, P. Salinas, L. Cernuda, Alberti, D. Alonso, Espina, Bergamín, E. Prados, con la figura precursora de Ramón Gómez de la Serna, etc.).

En Francia, ya al margen de la prolongada huella dejada por el surrealismo, cabe citar aún a F. Ponge, H. Michaux, A. Artaud (uno de los renovadores de la actividad teatral), J. Prévert, J. Follain, Ph. Jaccottet, A. du Bouchet, E. Jabès, M. Bataille, entre otros muchos. Y en Alemania no puede olvidarse la figura señera de Paul Celan ni las de un H. M. Enzensberger o de una Marie Luise Kaschnitz.

En cuanto al teatro, aparte de B. Brecht, síntomas de renovación revelaban las obras de Pirandello (*Seis personajes en busca de un autor*), que anunciaban la problemática del teatro dentro del teatro. En Estados Unidos no hay una gran figura hasta que aparecen las obras de Eugene O'Neill. En Irlanda, el gran poeta W. B. Yeats impulsó el movimiento del "Abbey Theatre", en el que destacó el



El poeta chileno Pablo Neruda, premio Nobel 1971.

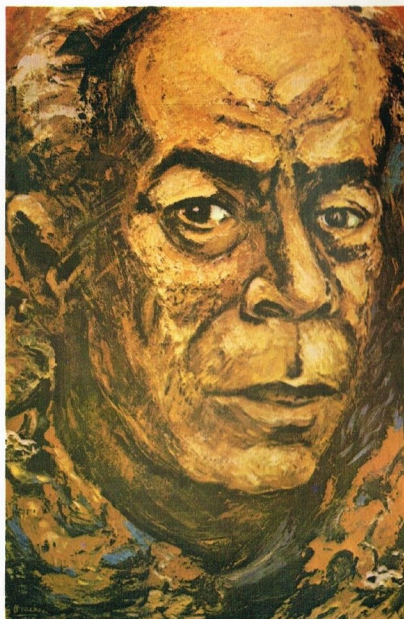
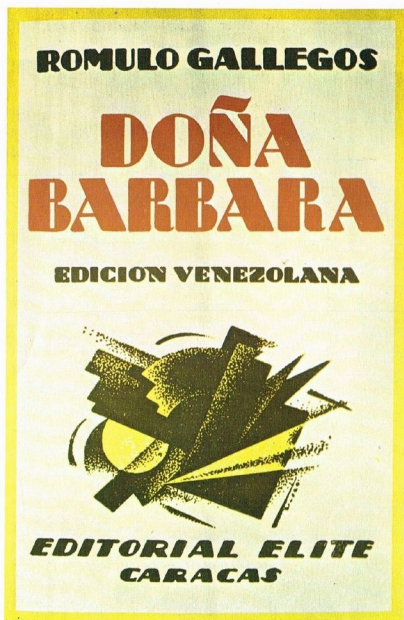
dramaturgo J. M. Synge y O'Casey. El teatro poético de Lorca, con el precedente de un teatro de interés extraordinario que sólo recientemente ha merecido la atención debida (los "esperpentos" de Valle-Inclán), es el que ha alcanzado una mayor audiencia internacional.

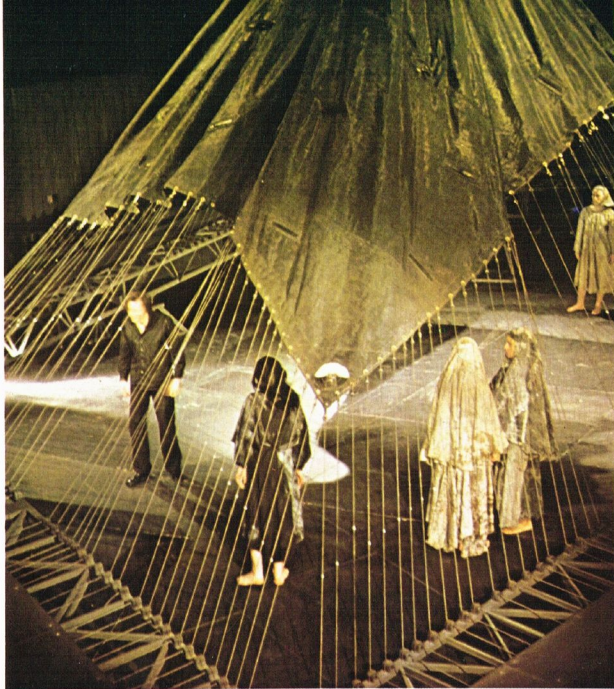
Por una parte, el teatro se ha hecho muy experimental y revelador de una angustia indefinida, pero localizable en la desidealización de la cultura actual; por otra, ha proseguido una línea de denuncia de signo proletario. En el primer caso se insertan las obras de S. Beckett; en el segundo, las de Peter Weiss (alemán afincado en Suecia) o del inglés Arnold Wesker. Pero tanto el teatro de orientación experimental como el de denuncia participan de una voluntad común de renovación y de utilización de posibilidades escénicas formales (en las que habría que apuntar las experiencias de Gordon Craig, las del alemán Max Reinhardt y las del teatro de arte de Moscú, Stanislavski y Meyer-

hold). Otros dramaturgos notables son Max Frisch, E. Dürrenmatt, P. Handke, E. Albee, junto a la experiencia del Living Theatre y las repercusiones de la obra de A. Artaud.

Finalmente, por su importancia reciente (pero ya establecida desde finales del siglo XIX, aunque entonces no la acompañara la fama progresiva desde 1950), hay que subrayar el impacto de las letras latinoamericanas en general (Brasil y las naciones de habla española). Los grandes nombres de Dario, Sarmiento y José Martí, pasando luego por los novelistas mexicanos de la revolución (Azuela, Martín Luis Guzmán), el venezolano Rómulo Gallegos, el argentino Borges, el guatemalteco M. A. Asturias, los poetas Neruda (chileno) y Vallejo (peruano), representan la somera relación de una literatura rica y en pleno dominio de sus recursos, refrendada por el justo éxito de los escritores más recientes. Entre ellos, el argentino Julio Cortázar, el peruano Mario Vargas Llosa, el mexicano Carlos Fuentes, el colombiano Ga-

Aquí abajo, portada de la importante novela "Doña Bárbara", de Rómulo Gallegos, en la que describe el ambiente llanero de Venezuela. A la derecha, Rómulo Gallegos, por Gabriel Bracho.





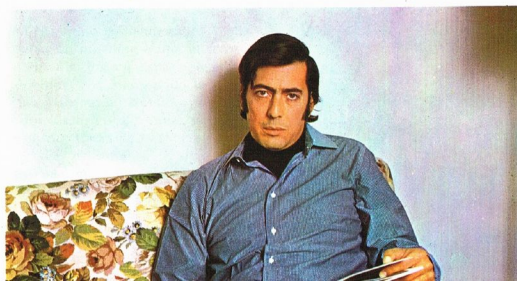
Representación de "Yerma", célebre obra teatral de Federico García Lorca.

briel García Márquez y el cubano Lezama Lima.

Aunque no siempre con la claridad deseable, la literatura del siglo XX es una constante afirmación de la libertad del artista. Esta libertad se sublima, en ocasiones de manera muy complicada, en la expresión, en una escritura progresivamente compleja. Se altera el orden cronológico, se recurre al montaje de los textos (evidenciándose así la relación con otras artes como el cine), se mezclan y dispersan los hilos argumentales; en otras ocasiones, una gran sencillez expositiva sirve para la relación de hechos monstruosos. El escritor parece ajeno a lo mismo que refiere. Puede llamarsele un universo del absurdo y puede extrañar la impasibilidad —voluntaria— de los autores. Pero el mundo no es menos complicado que las fabulaciones de un Kafka o de un Beckett. Por otra parte, ¿qué imaginación podría haber concebido todos los desastres de que hemos sido, somos, testigos?

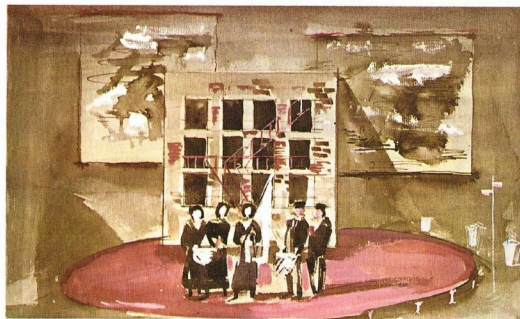
En rigor, lo que parece sano padece una parálisis de sensibilidad. Los escritores ofrecen una imagen de esa parálisis, y la sorpresa que ocasionan se basa simplemente en la exactitud con la que revelan lo que el lector ya sabe a fuerza de ignorarlo por su costumbre: el vacío que le envuelve, su propio endurecimiento, el ejercicio cotidiano de la indiferencia.

Mario Vargas Llosa, novelista peruano de grandes recursos literarios.



BIBLIOGRAFIA

Arnason, H. H.	<i>Arte moderno</i> , Barcelona, 1972.
Dorfles, G.	<i>La arquitectura moderna</i> , Barcelona, 1967.
Durzak, M.	<i>Der deutsche Roman der Gegenwart</i> , Stuttgart, 1971.
Fuentes, C.	<i>La nueva novela hispanoamericana</i> , México, 1969.
Hacdeus, K.	<i>Une histoire de la littérature française</i> , Paris, 1970.
Karl, F. R.	<i>A reader's guide to the contemporary English novel</i> , Londres, 1970.
Pijoan, J.	<i>Historia del Arte</i> (vols. 8, 9 y 10), Barcelona, 1971-1973.
Read, H.	<i>La escultura moderna</i> , México, 1966. <i>La pintura moderna</i> , México, 1966.
Spiller, R. E.	<i>The cycle of American Literature</i> , Nueva York, 1967.
Torrente Ballester, G.	<i>Panorama de la literatura española contemporánea</i> , Madrid, 1965.
Wilpert, G. von, e Ivask, I. (directores)	<i>Moderne Weltliteratur</i> , Stuttgart, 1972.



Boceto de escenografía para la obra
"Santa Juana de los mataderos",
de Brecht (Nationalbibliothek, Viena).